М. И. КОПШИЦЕР • МАМОНТОВ

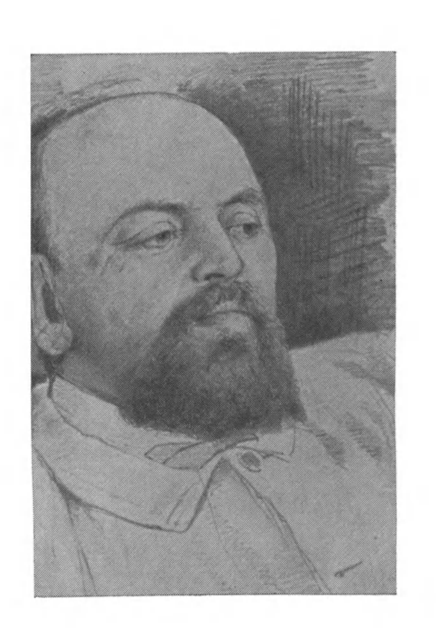


СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

МОСКВА, 1972



М. КОПШИЦЕР

САВВА МАМОНТОВ

7
К 65

8-1-2
801-72

Целью в искусстве, как и во всей жизни, являются свобода и прогресс.

Л. Бетховен

ГЛАВА I

Иван Федорович Мамонтов, отец Саввы Ивановича, скончался в подмосковном своем имении, сельце Киреeве, 19 августа 1869 года в пять с половиною часов пополудни.

Хоронили Ивана Федоровича в Алексеевском монастыре, и Савва Иванович со всеми, кто ездил в монастырь, вернулся в Киреево лишь на следующий день к вечеру.

Каждому из женатых сыновей Иван Федорович отстроил в Киреeве дом, чтобы лето вся семья проводила вместе, подле него. Дом для Саввы с Лизой Иван Федорович построил три года назад, в 1866 году. Савва и Лиза поженились в 1865 году и венчались здесь же, в Киреeве, а потом прожили пол-лета в доме отца и уехали в свадебное путешествие, в Италию. И сейчас почему-то Савве казалось, а может быть и вправду это было так, что все, какие ни вспомни, события его жизни были связаны с отцом. Как ни стремился Савва к самостоятельности, но, как выяснилось потом, постоянно получалось, что направлял все Иван Федорович. И теперь словно бы окончился большой период в жизни, период ученичества, что ли, и подведена под этим периодом черта. Теперь он, Савва, уже не Савва, а Савва Иванович, а Лиза — Елизавета Григорьевна. Отец приучил его чувствовать ответственность за свои действия, и теперь, когда отца не стало, он понял это впервые так остро. У него семья: жена, два сына, оставшиеся после отца дела. Через месяц с небольшим ему исполнится двадцать восемь лет. Он вспоминал, что рассказывал ему о себе отец, а оказалось, что запомнил он удивительно мало.

Ему была обидна мысль, что и его когда-нибудь похоронят и вся его жизнь, все переживания, размышления, все, что волновало его, сгинет, словно бы ничего этого и не было, словно и не жил на земле такой Савва Иванович Мамонтов.

У него возникло желание записать хотя бы самые значительные события своей жизни. Когда осенью вернулись в Москву, он стал перечитывать письма отца, свой дневник, который вел, когда был гимназистом шестого класса, одиннадцать-двенадцать лет назад. Перечитывал все с каким-то новым чувством и вспоминал.

Он родился в 1841 году 3 октября в городе Ялуторовске, за Уралом, где отец его, Иван Федорович, «работал по откупной части» [1]. Город Ялуторовск был основан лет за двести до того на месте дру-

гого городка, татарского Явлу-Тур, разрушенного Ермаком Тимофеевичем, который в царствование Ивана Грозного открыл Сибирь. Сколько было жителей в городе, никто не знал; первую перепись произвели в Ялуторовске лишь в 1890-е годы, и тогда оказалось, что людей в нем было три с половиной тысячи.

Был Ялуторовск темен, невежествен, но что было в Ялуторовске хорошо, так это то, что деревни, окружавшие его, как и все, впрочем, сибирские деревни, не знали крепостного права, и потому, при всей дремучей темноте местных и окрестных жителей, не было в них того рабьего духа, какой преследовал человека в исконных российских губерниях. И была еще в Ялуторовске особенность, выделявшая его из других рядом лежащих городов. Он стоял на великом Сибирском тракте, так что, едучи или идучи из России в Сибирь или из Сибири в Россию, никак нельзя было миновать Ялуторовск, и потому много людей прошло и проехало мимо его бревенчатых домов, и среди них немало замечательных.

В 20-е годы везли мимо Ялуторовска в глубь Сибири осужденных на каторгу декабристов. Порядок следования групп, состав их, скорость передвижения определялись лично государем, входившим во все мелочи, во все тонкости этой исторической акции. Потом мимо Ялуторовска проезжали жены декабристов: Трубецкая, Волконская, Анненкова, Ентальцева, Ивашева...

Александрина Муравьева везла мимо Ялуторовска послание Пушкина декабристам и особо — Пущину.

По прошествии нескольких лет, когда сроки пребывания на каторге стали истекать и декабристы начали отбывание ссыльных сроков, большей частью пожизненных, началось движение в обратном направлении, и самыми западными из сибирских городов, куда их поселяли, были: Ялуторовск, Курган, Туринск, Тобольск. Эта группа городов стала для них как бы тупиком, некоей невидимой стеной.

В 40-е годы, о которых речь, в Ялуторовске находилась уже довольно большая колония декабристов. Были они людьми очень друг на друга непохожими, и каждый по-своему был интересен. Первым из декабристов, еще в 1828 году, попал в Ялуторовск старый чудак, остзейский барон Тизенгаузен. Жил в Ялуторовске и Матвей Иванович Муравьев-Апостол, старший из трех братьев-декабристов, оставшийся в живых благодаря заступничеству сестры его, известной в те годы петербургской красавицы Екатерины Ивановны Бибиковой; жил там и Якушкин, тот самый Якушкин, о котором упоминается в десятой главе «Онегина»: «Меланхолический Якушкин, казалось, молча обнажал цареубийственный кинжал...»

Жили еще в Ялуторовске Евгений Оболенский и Иван Пущин, лицейский друг Пушкина. Жили они вместе в доме Бронникова, о

котором Пущин писал впоследствии, что дом этот «известен всей Европе». Действительно, многие, очень многие по пути в Сибирь и из Сибири останавливались у гостеприимного Ивана Ивановича. В этом доме сын Якушкина уговорил Пущина написать воспоминания о Пушкине, ныне так широко известные...

Последним поселился в Ялуторовске Басаргин, женившийся вскоре на вдове, Ольге Ивановне Медведевой, приходившейся родной сестрой знаменитому химику Дмитрию Ивановичу Менделееву. «Я уверен,— писал впоследствии Басаргин,— что добрая молва о нас сохранится надолго в Сибири, что многие скажут сердечное спасибо за ту пользу, которую пребывание наше им доставило».

Итак, Савва Мамонтов родился и первые годы жизни провел в городе, где жили декабристы. В своих заметках о детстве он пишет, что отец его «был близок и как будто родственно связан с некоторыми из декабристов. К сожалению, связь эта была покрыта строгой тайной»[2]. С кем из декабристов был Иван Федорович связан родственно, теперь установить вряд ли удастся, но в доме Мамонтовых бывала вдова скончавшегося в Ялуторовске Ентальцева, бывали Муравьев-Апостол, Пущин, по-видимому, также Якушкин и Оболенский.

Имя Мамонтова называют среди имен тех сибирских купцов, кто помогал «политическим преступникам» наладить бесцензурную переписку с родными и друзьями в России.

Имело ли это, однако, значение на «становление характера» Мамонтова? Думаю, что да. Наивно было бы, конечно, толковать это в том смысле, что посещавшие дом Мамонтовых декабристы непосредственно оказывали какое-то влияние на воспитание мальчика Саввы. Но ребенок невольно впитывал духовную атмосферу, которая окружала его в детстве, она определила очень многое в дальнейшем его развитии. А то, что общение с декабристами сказалось на формировании мировоззрения его отца — Ивана Федоровича, подтверждает вся его дальнейшая жизнь. Разумеется, не следует понимать и это слишком прямолинейно. Иван Федорович не организовывал тайных обществ — он делал карьеру, богател, обзаводился имуществом. Но при всем том был он человеком гуманным и народу сочувствовавшим.

Главным в характере Ивана Федоровича было, пожалуй, понимание духа прогресса — того, что́ является в данное время лейтмотивом жизни страны и общества, что отмирает, а что нарождается, что уходит в прошлое, а чему принадлежит будущее.

И если у Ивана Федоровича это понимание ограничивалось делами предпринимательства, то у сына его Саввы оно распространилось также на сферу искусства, в котором предстояло ему сыграть значительную роль.

Об этом, собственно, все дальнейшее повествование.

Что же касается декабристов, то преклонение перед ними на всю жизнь сохранилось в душе Саввы Ивановича, чему свидетельством строки из воспоминаний его сына: «У нас в семье был особый культ декабристов, а на стене кабинета отца всегда висели портреты некоторых из них» [3].

Делавшему карьеру Ивану Федоровичу Ялуторовск был тесен, он чувствовал себя способным для деятельности более значительной, чем та, что могла быть им осуществлена в этом крохотном городишке. Он переезжает спачала в Чистополь, потом в Орел, потом в Псков, нигде подолгу не задерживаясь, и в 1849 или 1850 году приезжает в Москву, где и обосновывается уже навсегда. У Ивана Федоровича и жены его Марии Тихоновны было к тому времени семеро детей: старшая дочь Александра, четверо сыновей — Федор, Анатолий, Савва, Николай — и еще две дочери — Оля и Маша.

Переехав в Москву, Иван Федорович купил дом на 1-й Мещанской — чудесный барский дом, украшенный по фасаду величественным подъездом, просторный, со множеством прихожих, с двумя кабинетами, с огромным залом, дверь из которого выходила на каменную террасу, а терраса — в старый сад. Дом когда-то принадлежал графам Толстым. Иван Федорович обставил его не без роскоши, но со вкусом и принялся за дела. Воспитать сыновей он решил на столичный манер. Тотчас взамен нянюшек и прочей женской прислуги был выписан из Ревеля, по рекомендации каких-то петербургских друзей, Федор Борисович Шпехт, окончивший университет в Дерпте, молодой еще, бодрый, подтянутый и педантичный. Шпехт установил строгую дисциплину, строгое расписание занятий, и нарушение их не допускалось ни в коем случае. Серьезнейшим образом изучались языки: день — французский, день — немецкий, и дело пошло столь успешно, что немецкий язык едва не вытеснил русский: братья, когда нужно было поговорить о серьезном или интимном деле, обращались друг к другу по-немецки, и так продолжалось не только в годы учения у Шпехта, но и много лет спустя. Таким оборотом дела Иван Федорович был недоволен, но считал его, по-видимому, неизбежным злом, к счастью, временным.

Иван Федорович был уже очень известен в Москве, жил открыто и широко, принимал многих влиятельных людей, вплоть до графа Арсения Андреевича Закревского, генерал-губернатора Москвы, неограниченного вершителя судеб города и губернии, почти восточного владыку,— невежественного, своенравного и деспотичного, прозванного москвичами «Арсеник-пашой». Часто приезжал из Петербурга

и гостил у Мамонтовых Василий Александрович Кокорев, крупный делец по откупам, «откупной царь», как назвал его Савва Мамонтов в гимназическом дневнике.

И вот в это переливающее через край кипение жизни, в это преуспеяние купеческого дома Мамонтовых неожиданно ворвалось горе, надолго выбившее семью из колеи: умерла Мария Тихоновна Мамонтова, жена Ивана Федоровича, мать восьмерых его детей.

Иван Федорович совершенно убит был горем. Он целиком отдался распорядительности Кокорева. По его совету он продал толстовский дом, где все напоминало ему о покойной, и купил другой — на Новой Басманной, тоже просторный, но в ином роде: добротный, солидный, удобный.

Но и в этом доме несчастья не оставили семью. Через несколько месяцев умерла любимица Ивана Федоровича, десятилетняя Маша, девочка умненькая, бойкая, единственная, умевшая выводить отца из состояния подавленности, а вскоре после нее умерла Соня, родившаяся за несколько дней до смерти Марии Тихоновны. Осталась дочь Оля. Иван Федорович пригласил для ее воспитания из Петербурга гувернантку, мадам Корнон, а сам он, чтобы как-то подавить горе, с головой ушел в дела.

Как же сложилась жизнь Саввы после смерти матери?

Иван Федорович решил, что настала пора прекратить домашнее воспитание сыновей, и отдал их в гимназию: Савву во второй класс, Анатолия — в третий. Но пребывание в гимназии длилось недолго. Когда окончился учебный год, отец отвез Савву и двух его двоюродных братьев, Валерьяна и Виктора, в Петербург и определил в Горный корпус. В корпусе Савва проучился год и вернулся опять в гимназию, в тот же класс, из которого за год до того его забрал отец.

Все еще находясь на попечении Шпехта, он был особенно на хорошем счету у преподавателей иностранных языков. Зато гимназические администраторы — надзиратели и классные наставники — недолюбливали его за своенравие и непочтительное отношение к официальным правилам гимназического бытия.

Учился Савва год от года все хуже, стал чуть ли не последним учеником. По существовавшим тогда правилам он должен был сидеть на последней скамье, но по настоянию одноклассников, любивших его за независимость, сидел всегда на первой, рядом с первым учеником. Такая популярность у товарищей вызывала все большую нелюбовь администрации. Директор открыто ненавидел его. Только о двух преподавателях вспоминал Савва Иванович впоследствии с благодарностью: о физике Вилькранце и словеснике Носкове, близком знакомом Гоголя. Носкову Савва считал себя обязанным знанием русской литературы, любовью к чтению.

Семья Мамонтовых тем временем опять переменила место жительства. Иван Федорович купил дом на Садовой, у Воронцова Поля, меньше прежнего, но уютный. Тогда же, по совету Кокорева, имевшего на Ивана Федоровича значительное влияние, было куплено имение — сельцо Киреево — неподалеку от Москвы, около Химок, где с тех пор вся семья проводила летние месяцы.

Иван Федорович уже давно занимался чем-то никому не понятным: еще в те годы, когда жили на 1-й Мещанской, бывшей как бы проходным двором Москвы, он, если бывал свободен, стоял у окна и считал, сколько телег проезжает к Троице, сколько возвращается обратно, сколько идет паломников, сколько груза везут. Потом, когда переехали с 1-й Мещанской, он, бывало, езживал за город сам или с кем-нибудь из сыновей — чаще всего с Саввой — и там, за городом, все считал паломников, едущих и идущих к Троице и от Троицы. Он никому до времени не говорил об этом, но мысль была такая: построить железную дорогу, пока только до Троицкой лавры — 60 верст, а там... Впрочем, для этого нужны были деньги, какими он в ту пору еще не обладал. Но когда вместе с Кокоревым он взял винный откуп, дела пошли хорошо. Однако надо было торопиться, чтобы не обскакали другие. Он всем существом чувствовал, что приближается время, когда главным действующим лицом в стране станет предприимчивый делец. Хотя внешне на первый взгляд все было по-старому: дворянство занимало прежнее место в жизни, крепостное право казалось незыблемым, государственный аппарат — крепким и устрашающим, но что-то было уже не то... И хотя дотошный государь-тюремщик сочинял новые условия пребывания государственных преступников на поселении: на сколько верст кому отъезжать от места постоянного жительства, какими чернилами писать письма, а на просьбы амнистировать декабристов отвечал, выкатив оловянные глаза: «Еще не пришло время...». И хотя была задушена революция в Венгрии, и в знак победы царь приказал выбить медаль: молодой и прекрасный латник поражает гидру (молодой и прекрасный латник был российский царь Николай I, многоглавая гидра — Лайош Кошут, Шандор Петефи) — а все равно — не та была сила, не та мощь...

Русское общество, оцепеневшее, впавшее в летаргию после разгрома на Сенатской площади, приходило в себя и начало подавать признаки жизни. И вот в это время Николай I совершает величайшую в своей жизни ошибку: он начинает войну с Турцией. В ответ на это Англия и Франция объявляют войну России. И тут стала очевидна слабость империи; все расползалось, все оказалось гнилью. Русская армия была обессилена муштрой и шагистикой, военным наукам предпочитались дисциплина и покорность. Вооружение безнадежно устарело.

В этот критический для страны момент Николай I умер. Умер неожиданно и загадочно. Русское общество по-разному восприняло весть о смерти человека, который без малого тридцать лет держал в кулаке судьбы страны. Наиболее прогрессивная часть его встретила это событие как великую радость.

А. И. Герцен пишет, что «встретил великую новость... со слезами искренней радости на глазах... Несколько лет свалилось с плеч долой, я это чувствовал... Я не видел ни одного человека, который бы не легче дышал, узнавши, что это бельмо снято с глаз человечества, и не радовался бы, что этот тяжелый тиран в ботфортах, наконец, зачислен по химии».

Начало нового царствования не предвещало, однако, ничего хорошего. В приказе по войскам Александр II передавал сказанные его отцом на смертном одре слова благодарности «верной гвардии, спасшей Россию в 1825 году», а самого покойного называл в этом приказе и в других документах не иначе как «незабвенный». Слово это всех потешало и вносило струю веселости, хотя и не без горечи, в совсем невеселые прогнозы.

Но жизнь шла вперед. Война требовала решений незамедлительных, изменений — кардинальных.

Новый царь все же понял, в какой тупик завел страну его воистину «незабвенный» родитель. Первым актом, имевшим, скорее, символическое значение, была отставка Клейнмихеля, выученика Аракчеева, последнего временщика Николая I. И хотя и острили, будто новый царь решил от скуки: «Дай потешу народ, сменю Клейнмихеля», но все же чувствовали: повеяло свежестью, поняли: отставка Клейнмихеля есть признание негодности старого курса, первый шаг в сторону от него.

Война, однако, была проиграна — поражение России было тщательно подготовлено всей политикой Николая I, проводившейся им в течение тридцати лет. Но поражение это заставило нового царя внять велению времени.

26 августа 1856 года в Москве во время коронационных торжеств Александр II подписал указ об амнистии декабристам. В тот же день указ был вручен сыну Сергея Волконского, находившемуся как раз в Москве, и он, не тратя лишнего часа, поскакал на восток. Через семь дней он был уже в Ялуторовске, в доме Бронникова, обнял Пущина, со слезами на глазах объявил ему счастливую весть и понесся дальше, в Читу, в Нерчинск, туда, где с нетерпением ждали решения своей судьбы отец и его друзья. К 1856 году осталось в живых тридцать четыре человека «государственных преступников».

А в Москве дворяне и именитые купцы в ознаменование манифеста об амнистии устраивали торжественные обеды, на которых

провозглашали политические тосты. То, о чем еще так недавно говорили лишь шепотом и в кругу самых близких, провозглашалось открыто и безбоязненно.

Осенью в Москву начали приезжать декабристы. «Трое из них остановились у отца» [4],— пишет Савва Мамонтов.

Кто были эти трое, сказать трудно. Кроме Тизенгаузена и Пущина в Москве побывали все жившие прежде в Ялуторовске. Пущин переписывался со всеми, и по письмам к нему можно понять, что в доме Мамонтовых были Ентальцева, Муравьев-Апостол...

Жизнь менялась на глазах. На пороге была «Великая реформа», на пороге были 60-е годы, небывалый еще в России подъем общественных сил и великая растерянность тех, кто, засевши в дворянских гнездах, почитал жизнь окаменевшей.

А пока что в Петербурге и в Москве, в высоких правительственных кругах, в кулуарах государственных учреждений, в аудиториях университетов, в дворянских гостиных, в залах купеческих особняков, в чиновничьих квартирах, в клетушках студентов — всюду разговоры и разговоры. Готовятся большие перемены в жизни страны, готовятся реформы, которые должны обновить российскую жизнь. И люди передают слухи, высказывают предположения, пожелания.

2 января 1858 года гимназист шестого класса Савва Мамонтов записывал в своем дневнике: «Читал речи на обеде по случаю освобождения крестьян... Павлова, Бабста, Кавелина, Станкевича, Кокорева» [5].

А еще через несколько дней, 15 января: «Завтра обед у Кокорева, всех приглашают, даже дам, а меня нет, однако я выпросил у папеньки, чтобы и меня он взял с собой» [6]. На следующий день, 16 января: «Я не ездил к Кокореву, потому что думал, что это ему не понравится, что скажет, мальчишка и тот пришел, говорят, он говорил сегодня хорошо» [7].

Как видно, Савву Мамонтова очень интересуют все эти разговоры; в гимназии он получает совершенно определенную репутацию человека осведомленного. Одна из его дневниковых записей говорит о том, что даже законоучитель, отец Богданов («батька Богданов», как величает его Савва в дневнике), обращается к нему с просьбой принести почитать речи. И другая запись: «Братья привезли какие-то речи...».

Что же касается личных интересов Саввы Мамонтова, то здесь первое место несомненно занимает театр.

«Вчера был в театре,— записывает он 8 января.— «Траваторе и Пахита».

«13 января... Иду в театр в бенефис Щепкина. Идет: «Жаккардов станок», «И рад бы поверить», «Прежде маменька» и «Диверти-

смент». Спектакль был не особенно хорош, меня удивляет, неужели Щепкин не умеет выбрать себе пьесу для бенефиса; достойно всеми уважения то, что он больше обращает внимания на политические обстоятельства времени и больше соображается с духом его, но, должно быть, его недостаточно понимают, но принимают его пьесы очень хладнокровно, даже одну совсем ошикали, именно: «Прежде маменька». В «Жаккарде» он проповедует, что надо давать больше хода низшему сословию, что в нем кроется много талантов, которые убивает совсем напыщенность, ученость, не давая им совсем никакого хода. Роли были исполнены великолепно, об этом и говорить нечего, главное, чувствителен самый недостаток пьесы» [8].

«17 января... Вечером был в театре: «Чужое добро в прок не идет» и «Голь на выдумки хитра». Я эту комедию видел в первый раз, и она на меня произвела сильное впечатление; но как Васильев хорош в роли сына, это просто чудо. Я не предполагал в нем такого драматического таланта, чисто драматического, какая у него превосходная мимика, выражение лица. Колесова была довольно мила, и Шуйский был хорош» [9].

«23 четверг... Сегодня иду в театр. «Сомнамбула и Сильфида». Однако я довольно часто бываю в театре, вот уже 4 раза в этом месяце».

Он был в театре и пятый раз — 27 января, смотрел пользовавшийся тогда успехом балет «Наяда и рыбак», а вечером того же дня слушал оперу «Марта», 29-го «на благородном спектакле» *, где играли «Горбун и Мария» и «Суженого конем не объедешь», и, наконец, в восьмой раз, 31 января, смотрит опять же балет «Наяда и рыбак» [10].

Он смотрит и слушает и такие оперы, как «Жизнь за царя», и совсем пустяковые оперетки, и серьезные драмы, и водевильчики-мотыльки, живущие один сезон, смотрит по два-три раза и больше.

Он старается заинтересовать театром своих одноклассников, но безуспешно. Неудачей оканчивается и попытка братьев Мамонтовых устроить семейный литературный вечер.

Впрочем, в конце концов Савва сходится с одним из своих соучеников — Петром Спиро, которого ему удалось заразить своей любовью к театру. Они становятся друзьями, и дружба эта длится много лет, до самой смерти Спиро.

Прочтя все дневниковые записи, относящиеся к театру, нетрудно заметить, что больше всего Савву интересует опера, он даже пытается пробовать свой голос.

* «Благородным спектаклем» назывался спектакль, сборы с которого поступали в чью-нибудь пользу, например неимущих студентов.

«Сегодня утром ходил к Александру,— записывает он,— у него был Булахов, он пробовал мой голос, говорит, что у меня баритон и может образоваться хороший голос, если им заниматься» [11].

Искусство, однако, требует жертв. В жертву были принесены науки. В седьмой класс Савва все же кое-как перешел. А вот на выпускных экзаменах случилась беда. В те годы все большее значение начали придавать классическим наукам, и на экзамене по латыни он срезался. На экзамене этом присутствовал профессор Леонтьев (который вместе с Катковым был инициатором углубления классической направленности образования). Принимай экзамен кто-нибудь из гимназических учителей, может быть, все и обошлось бы, но профессор Леонтьев, выслушав, как выпускник классической гимназии переводит классический текст, только плечами пожал:

— Скажите, господин Мамонтов, вы когда-нибудь занимались латинским языком?

— Откровенно говоря,— признался Мамонтов со странной лихостью,— латынью я не интересовался.

— Оно и видно,— любезно согласился профессор и поставил двойку, к великой радости директора. Двойка эта была нешуточной и грозила отнюдь не переэкзаменовкой, а повторным прохождением курса седьмого класса. Савва был в отчаянии.

— Плюньте вы на аттестат,— посоветовал ему преподаватель физики Вилькранц.— Поезжайте в Петербург, сдавайте там экзамены в университет, а латынь за вас сдаст другой, я вам укажу кто.

И все произошло как по-писаному. Были сданы экзамены, кто-то сдал латынь, тут же был сделан перевод из Петербурга в Москву, и Савва Мамонтов появился в Московском университете студентом юридического факультета.

«Посещал я лекции с большим интересом, но и с большим вольнодумством,— вспоминал он впоследствии.— Я очень интересовался анатомией и посещал анатомический театр и товарищеские собрания в фотографии Федотова, тоже студента, как и я. Признаться, собрания эти были вздорные и руководились студентами, наивными революционерами» [12].

Но больше всего Савву Мамонтова интересовал театр. Теперь он уже не только посещает спектакли, но и сам пробует играть. Частные театры в ту пору были запрещены, но драматические кружки существовали. Самым интересным был «Секретаревский». Так назывался кружок любителей драматического искусства, выступления которого происходили в доме некоего Секретарева. Это был фактически театр, но поневоле обходившийся без афиш и регулярности спектаклей. В зрителях тем не менее недостатка не было. Особенно любила «Сек-

ретаревку» молодежь. Притягательным центром кружка был Александр Николаевич Островский.

Ставили «Грозу». Роль Дикого играл сам Островский, Мамонтову досталась роль Кудряша. За несколько дней до премьеры к Савве пришла сестра Ольга и сказала, что папенька очень интересуется, насколько серьезно увлечение Саввы, и хотел бы сам побывать на спектакле. Савва достал два билета в первом ряду и с удовольствием наблюдал, с каким серьезным видом смотрит отец спектакль, иногда даже слезу смахивает. Когда вернулись после спектакля домой, Ольга рассказала Савве, что отцу спектакль очень понравился.

Событие это, однако, имело последствие неожиданное, кардинальным образом изменившее на продолжительный срок все течение жизни, так нравившееся Савве.

«Утром отец позвал меня в кабинет,— вспоминает Мамонтов,— и дал прочесть письмо, полученное им из Петербурга, где у него были хорошие связи. Письмо гласило: «У Вас есть сын Савва в университете, уберите его, иначе может быть очень плохо».— «Ну вот ты и допрыгался, голубчик, завтра ты едешь в Баку». Отец участвовал в компании с Кокоревым в первых тогдашних нефтяных промыслах в Баку и в устройстве товарных факторий во всей Персии. Дело очень капитальное и интересное. Фирма называлась «Закаспийское торговое товарищество» [13].

Эта запись, сделанная много лет спустя после события, находится в некотором несоответствии с одним документом, сохранившимся в архиве Мамонтовых. Документ этот представляет собой листок с письмом Саввы к отцу, написанным, как видно, после какого-то объяснения: «Позвольте, дорогой батюшка, обратиться к Вам. Мое настоящее положение таково, что требует скорейшего разрешения для Вашего спокойствия и для моей пользы и потому мне остается просить у Вас одного: не медлить Вашим решением, произнести Ваш суд. Вас беспокоит мысль, что я ничего не делаю, не тружусь — я готов трудиться».

Письмо это помечено 24 апреля 1862 года. Ответ Ивана Федоровича написан на том же листе, что было одним из его обыкновений. Теперь он писал: «Отвечаю 25 апреля 1862 года. Да, праздность есть порок, труд не есть добродетель, а прямая непреложная обязанность как исполнение прямого долга в жизни. Всякий гражданин должен трудиться морально или материально для пользы своей семьи, для пользы общественной и отечественной. Человек должен трудиться от юности и до старости, а иначе сложится человек в тунеядца...

Первый труд юноши учиться по направлению родителей или старших в семействе избранным предметам, которые поведут к правильной, полезной жизни. Тебе, Савва, назначен был мною труд по

современным правилам классически учиться через учебные заведения и университет, на это даны были мною все средства и грамотный гувернер и учителя, а следовательно, был путь просторный. Ты, Савва, не внял прямого долга, ленился... и убил напрасно первые годы до 20 лет. Правда, виною был я и невнимательный к своему делу гувернер, не согнувшие тебя в дугу, а причина вины моей есть современная глупость давать юноше простор к его трудам и исполнению долга. Что же из этого вышло? Ты вовсе обленился, перестал учиться классическим предметам, развлекался и предался непозволительным столичным пустым удовольствиям, музыкантить, петь и кувыркаться в драматическом обществе, все это ты делал вопреки моим желаниям и воле, которые я тебе много раз заявлял словесно и даже письменно. Затем еще вопрос: что же из этого вышло? Пустота в голове, слабость в теле и мучительный упадок в характере. Ты являлся редкий день к ночи не позднее всех живущих в доме, бросался в постель с пустым брожением мысли в голове, валялся усталым в постели до 10 часов утра, встав...» [14].

Эта своеобразная переписка между сыном и отцом, жившими под одной крышей, произошла в апреле 1862 года, а спектакль состоялся в августе, и содержание этой переписки и сопоставление дат объясняют нам причины, заставившие Ивана Федоровича удалить сына из Москвы: это, конечно, его чрезмерное увлечение театром, которое отец считает, разумеется, вздорной забавой, от которой «пустота в голове, слабость в теле и мучительный упадок в характере». Что же касается письма из Петербурга, рекомендации удалить немедленно Савву из Москвы, то мотивы этой рекомендации так не ясны, что при отсутствии аргументации вся история начинает походить на очень хитро закрученный детектив.

Но так или иначе, а в начале августа 1862 года Савва Мамонтов выехал из Москвы в Нижний Новгород, оттуда Волгой до Астрахани и 4 сентября пароходом прибыл в Баку. Его встретил главный директор азиатских факторий Бекман, предупрежденный заблаговременно письмом Ивана Федоровича с просьбой держать Савву в строгости, дабы почувствовал он, каково добывать капитал для вольной жизни своим трудом. Савва был определен на должность в контору. Первые дни его занимала необычность окружающей жизни, азиатская экзотика. Он сдружился с бухгалтером, носившим странную фамилию Пупыкин, и бродил с ним по узким кривым улицам Баку.

Солнце клонилось к закату, пронзительный голос муэдзина начал сзывать правоверных на молитву.

— Это у них вместо колокола,— говорил Пупыкин.— Какое горло надо иметь, представляете! Нет, нашим батькам легче. Звонарь в колокол ударил — верст на десять слыхать.

Откуда-то доносился запах кизячного дыма, слышалось блеяние овцы...

«Все не то,— подумал Савва,— все не так, как в Москве». Ему вдруг стало тоскливо, и от воспоминания о московских колоколах он перенесся невольно к воспоминаниям о доме: отец с сестрой сейчас, должно быть, в Киреeве; вспомнились братья, тетушки Вера Степановна и Серафима Аристарховна, с которыми еще недавно вел задушевные беседы, езживал в театр, вспомнились кузины. И сразу опостылела вся экзотика, захотелось бросить все и уехать в Москву.

Двадцать первого сентября, через 17 дней после приезда в Баку, Савва пишет письмо отцу о том, что здесь ему делать нечего, что зимой он и в Москве сыщет работу, весной же опять согласен уехать в Баку. Но Иван Федорович категорически отклоняет этот вариант. Аргументы все те же, то есть никакая не опасность пребывания в Москве, а желание заставить сына потрудиться вдали от соблазнов, которые он считает губительными для деловых качеств будущего предпринимателя. «В Москве одно лишь развлечение на глазах и чад в голове. Вот тебе образчик, Савва: Федор и Анатолий, совершеннолетние молодые люди, не могут жить и содержать себя... Ничего не делают, скучают и ходят с туманом в голове, а отчего это? Оттого, что они не привыкли к трудам... надобно трудиться правильно, как трудится каждый добрый гражданин, добросовестно, не надеясь на чужие силы» [15].

Савва покорился, чем вызвал необычайное расположение отца. Письма его к сыну уже не содержат нравоучений, а принимают все более дружеский тон. Иван Федорович говорит с Саввой как с равным, делится своими мыслями, серьезно рассказывает о делах и перспективах, держит его в курсе доходов и расходов. Особенно занимают Ивана Федоровича дела Троицкой железной дороги, которую к тому времени уже успели построить. По всему видно, что Иван Федорович смотрит именно на Савву как на преемника дел и трудов своих. Старшими сыновьями он недоволен. На Федора он не мог возлагать особых надежд прежде всего по той причине, что тот был не совсем здоров психически. Анатолий же рассердил отца, пойдя против его воли в таком по тем временам важном принципиальном вопросе, как женитьба. (Возможно, что именно это толкнуло Ивана Федоровича на такие крайние меры по отношению к Савве, как отсылка его в Баку.) Дело в том, что Анатолий, находясь в Милане, познакомился с певицей Марией Александровной Ляпиной и заявил, что намерен жениться на ней. Вскоре после отъезда Саввы в Баку он приехал с ней в Москву, и они поселились вместе. Конечно, с точки зрения преуспевающего купца, брак сына с актрисой был мезальянсом, но Иван Федорович впоследствии примирился с этим, видя, что

брак не помешал предпринимательству. В одном из писем Савве он с удовлетворением и надеждой сообщает, что «Анатолий затевает типографию».

Через три месяца после приезда Саввы в Баку директор Бекман собрался в Персию осматривать находящиеся там фактории и, видимо, по указанию Ивана Федоровича, взял с собой Савву. На письме Саввы, извещавшем, что он уезжает в Персию, Иван Федорович сделал надпись: «Жаль мне Савву, но слава богу, что он на деле и не дома».

19 декабря 1862 года Бекман, Савва и их спутники сели на пароход и вскоре выгрузились на персидском берегу, в порту Ашурадэ. Здесь Савве был выделен телохранитель «черкес Алла-Верды», как называет его Савва.

Телохранитель был вооружен с головы до ног.

Погрузившись на верблюдов, вся компания отправилась в глубь таинственной страны, известной Савве только по сказкам. Но ничего сказочного в Персии не было. К восточной экзотике он пригляделся еще в Баку, а езда на верблюдах была весьма утомительна.

Персия оказалась бедной и грязной. В Шахруде Бекман оставил Савву на попечение местного директора фактории, а сам поехал дальше. Савва прожил в Шахруде шесть месяцев. Учился торговать в лавке, ездил с директором фактории в ближайшие селения покупать персидские товары, вел долгие беседы с бухгалтером, стариком Абдерасулом, слушал его рассказы о нравах и обычаях персиян.

Жизнь текла медленно и скучно. Днем торговля в лавке, потом обед с директором фактории и Абдерасулом на плоской крыше дома, ленивая, по-восточному медленная беседа... А назавтра все то же. Однообразие это надоело Савве до смерти, но отец уезжать не разрешал, повторяя чуть ли не в каждом письме: «Стерпится — слюбится». «Стерпится» — это Савва понимал, но «слюбится» — жизнь в маленьком азиатском городке, торговля в лавке — в это он не верил, но решил смириться, хотя бы внешне, так что, когда спустя полгода Бекман приехал в Шахруд, директор фактории отозвался о молодом человеке самым лестным образом. Бекман предложил Савве, конечно, не без указаний Ивана Федоровича, переехать в главный город Хороссана Мешхед и открыть там новую факторию. Савва с радостью согласился: как-никак — это было переменой в жизни. Семьдесят верблюдов было нагружено русскими товарами, к Савве был приставлен тот же телохранитель Алла-Верды и два персиянина: Махмуд и Джангир. Абдерасул на прощание предупредил Савву насчет опасностей, подстерегающих его в этой стране, советовал быть осторожным, никому, кроме своих спутников, не доверяться. Савва купил лошадей для себя и для Алла-Верды, и караван тронулся в путь. Пу-

тешествие было долгим и утомительным; ехали по бесплодным пустыням, запасаясь водой в редких оазисах, ехали между голыми скалами. На ночлег старались останавливаться в селениях, имеющих караван-сараи, своеобразные восточные гостиницы для купцов, едущих с караваном; в гостиницах имелись склады для товаров и загоны для верблюдов. Но караван-сараи были не повсюду, случалось ночевать где попало, чаще всего в крошечных духанах, где комната для приезжих была маленькой, сырой и спать приходилось прямо на полу. Так ехали они день за днем, продвигаясь в глубь Азии, и с каждым днем все тоскливее становилось на душе у Саввы. Он мысленно измерял расстояние до Москвы, до родных и близких, расстояние, которое все увеличивалось, и однажды на какой-то стоянке он почувствовал себя таким одиноким и несчастным, что расплакался и проплакал всю ночь.

На двадцать второй день путешественники прибыли к воротам Мешхеда, где были остановлены стражниками, потребовавшими пошлину за ввоз товаров (в Персии право взимания пошлины дается на откуп), но за русские товары пошлина была уже уплачена на границе, и потому Савва приказал спутникам, не обращая внимания на стражу, провозить караван в город.

Мешхед — город богатый, Хороссан — самая плодородная, самая благополучная из персидских провинций. Торговля пошла бойко, Савва сразу стал заметным человеком в городе и был удостоен приема наместником шахиншаха.

Но тоска не оставляла его. В городе со стотысячным населением был всего один европеец, бельгиец по национальности, бывший унтер-офицер французской армии, мсье Шоз, занимавший видный пост при дворе наместника: он был инструктором стражи, очень многочисленной, хорошо вооруженной, охранявшей наместника от возможных бунтов и покушений. Вооруженных людей было столько, что действительно создавалось впечатление ежеминутной опасности. Кроме стражи была еще полиция, и начальник ее, полицмейстер, посоветовал Савве кроме Алла-Верды, не отходившего ни на шаг и ни на минуту не снимавшего руки с рукоятки кинжала, завести еще двух стражников — феррашей, которые шли бы с нагайками впереди и сзади. Савва послушался его и с тех пор ходил в сопровождении трех вооруженных людей. Об этом, может быть, любопытно читать, но жить так долгое время не очень-то приятно.

Как-то персидские купцы, торговавшие в священных кварталах, то есть в той части города, куда доступ иноверцам был запрещен, предложили продать им значительную часть товаров за наличный расчет. Савва с радостью согласился и, забыв наставления о том, что никому нельзя доверять, отослал товары, прежде чем получил день-

ги. Пришлось прибегнуть к установившимся уже в городе высоким связям, чтобы заставить купцов уплатить. Мсье Шоз даже пригрозил купцам, что за такие проделки они получат палками по пяткам. В результате все было устроено, и Савва со своими феррашами и приказчиками пришли в караван-сарай с грузом золотых туманов. На запрос, что делать дальше, из Баку ответили, что остаток товаров следует передать одному из сопровождавших — Махмуду, а самому можно возвращаться в Баку.

Как ни тяжел был обратный путь, он был радостен. После Персии Баку кажется уже землей обетованной — там можно услышать русскую речь, можно ходить без охраны... В Баку Савву ожидала приятная новость. Как видно, было решено, что испытание он выдержал и может быть амнистирован: ему была поручена организация подготовки товаров на Нижегородскую ярмарку. Таким образом, пробыв в Баку и в Персии почти год, Савва уехал домой. Он в точности выполнил поручение, данное ему Бекманом: собрал в Москве все необходимое для ярмарки, поехал в Нижний и там все устроил. Мысль о том, что нужно возвращаться в Баку, угнетала его. Он пишет Ивану Федоровичу и просит решить, что ему делать дальше: возвращаться в Баку или ехать в Москву. И Иван Федорович решает — в Москву. И уже недвусмысленно признается, что именно его, Савву, хочет ввести как можно скорее в курс своих дел. «Надо же хоть одному из сыновей войти в отцовское общее семейное дело... чтобы при неспособности по старости отца не играть в жмурки» [16].

Таким образом, с осени 1863 года Савва снова в Москве.

Москва в те годы менялась на глазах. Уходила в прошлое Москва николаевская: исчезли будочники с алебардами, рыдваны с выездными лакеями на запятках, исчез дух покорности и солдафонства; нарождалась послереформенная Москва: строились новые дома, и хотя было их пока не так уж много, но они резко изменили старое обличье города, больше стало людей, одетых по-европейски, и толпа стала оживленнее и речи смелее. Студенты, воспользовавшись правом не носить форму, ходили в штатском, отрастили волосы; появились стриженые девицы в коротких платьях и в синих очках, о них распускались небылицы, обыватели шарахались.

Во всей этой меняющейся обстановке легче было разобраться молодому человеку, легче поспеть за новизной, использовать ее в своих целях — это Иван Федорович понимал, и это, возможно, заставило его столь решительно поступать с Саввой, которого он прочил своим преемником; это заставило его принудить сына пройти короткую, но очень интенсивную школу практической жизни, какой она должна была быть по его понятиям; это же заставило его поспешить с возвращением Саввы в Москву. Но передать сыну дела Иван

Федорович еще не смог. Восточный климат очень неблагоприятно подействовал на Савву, он заболел и вынужден был пройти длительный курс лечения, после чего Иван Федорович послал сына в Милан, желая извлечь из этой поездки двоякую пользу: дать сыну возможность пожить в благодатном итальянском климате и одновременно приглядеться к европейским методам торговли, конкретно — торговли шелком.

Понимал ли Иван Федорович, что пустить сына в Милан было весьма опрометчиво с его стороны? Торговлю шелком Савва постигал, но в меру, чтобы не было нареканий, большую же часть времени отдавал другому. Он решил использовать свое пребывание в Милане, чтобы серьезно постичь итальянскую школу пения. Каждый день приходил маэстро и добросовестно и методично переделывал голос Саввы на итальянский манер. Потом он пригласил еще одного преподавателя и с ним изучал оперные партии. Савва захотел даже попробовать свой голос в настоящем театре и уже договорился, что ему разрешат исполнить две басовые партии — в «Норме» и «Лукреции Борджиа» — в одном из средних миланских театров.

Иван Федорович явно рисковал, что сын его приедет из Италии не торговцем, а певцом. И то ли он прослышал о том, чем занимался Савва в Милане, то ли действительно умирающая тетушка желала проститься, но именно по этой причине Савва был вызван в Москву и в Милан уже не был отпущен.

В Москве он получил от отца капитал, необходимый для начала собственного дела, снял здание на Ильинке и открыл торговлю итальянским шелком в компании с некиим Вединисовым.

В черновых набросках автобиографии Савва Иванович писал: «Вскоре я познакомился с семьей Сапожниковых, заинтересовался их дочерью. Меня привлекала...» [17]. Фраза эта осталась не законченной, вместе с предыдущей зачеркнута и в беловую рукопись, перепечатанную потом на машинке, не вошла, так что мы можем только догадываться о том, что могла привлечь двадцатитрехлетнего Савву Мамонтова семнадцатилетняя Лиза Сапожникова, ибо знаем о ней, и довольно много, из воспоминаний и переписки близких семье Мамонтовых людей, главным образом художников. Правда, воспоминания эти и письма относятся к более позднему времени, но можно предположить с достаточной вероятностью, что характер Лизы Сапожниковой к семнадцати годам в основном сформировался. Лиза была девушкой умной, рассудительной, искренней и глубоко религиозной. И возможно, что именно это последнее качество, соединенное с очень сильной волей, сформировало те черты ее характера, о которых с такой любовью говорят Серов, Васнецов, Нестеров, Остроухов, Антокольский, Поленовы...

Что еще могло привлечь Савву Мамонтова в Лизе Сапожниковой? По-видимому, высокая культура молодой девушки, не столь часто встречавшаяся в купеческом кругу. Культуру принесла в семью мать Лизы — Вера Владимировна, урожденная Алексеева. Она была родной сестрой Сергея Владимировича Алексеева, сын которого Константин, двоюродный брат Лизы, известен теперь по псевдониму Станиславский. О нем мы будем говорить еще не раз.

Попав в дом к Сапожниковым, Савва, естественно, почувствовал себя среди своих, настолько общи были его интересы и интересы этой семьи.

Женитьба Саввы на Лизе Сапожниковой, и с точки зрения Ивана Федоровича, не была мезальянсом, ибо покойный отец Лизы был купцом первой гильдии, то есть ровней ему. В ответ на письмо Саввы Иван Федорович отвечал в свойственном ему в переписке с сыном нравоучительно-назидательном духе: «Выбор подруги на всю жизнь зависит от сердца и здравого рассудка, одного другим поверенного. Выбор твой указанной невесты Лизы Сапожниковой, если не противоречит сердцу, есть выбор правильный и достойный» [18]. Мать Лизы тоже ничего не имела против брака дочери с Саввой Мамонтовым.

25 апреля 1865 года молодые были повенчаны «в Сергиевской церкви, что в приписном сельце Кирееве» [19].

Иван Федорович вел «Дневник в Кирееве». Тогда, видимо, многие вели подобные дневники, в которых кратко, но методично, изо дня в день, записывалось: какая была погода, кто гостил и т. п. В 1865 году «Дневник в Кирееве» начинается записью 23 апреля, из которой явствует, что в Киреево приехали специально для того, чтобы вдали от Москвы по-семейному отпраздновать женитьбу Саввы. Запись 25 апреля: «Воскресенье. День ненастный. Была обедня. Гости прибыли к 3 часам прямо в церковь. Венчание кончилось к 4 часам. Пир начался обедом... Гости разъехались к 9 часам» [20].

Остаток весны и начало лета молодые прожили в Кирееве, где для них начали строить отдельный дом, а в середине лета уехали в свадебное путешествие в Италию.

Вера Владимировна была против свадебного путешествия. Это не входило в обычаи купеческих семей. Но обычаи так быстро менялись, что она махнула рукой и смирилась. В свадебное путешествие Савва решил взять младшую сестру свою Ольгу, с которой Лиза очень скоро стала дружна.

В конце августа молодые вернулись в Москву. Иван Федорович купил Савве дом на Садовой, напротив Спасских казарм. Дом был большой, двухэтажный; нижний этаж каменный, верхний — деревянный (через несколько лет этот дом станет одним из центров художественной Москвы).

Будучи безусловно уверенным в деловых способностях Саввы, Иван Федорович начал вводить его в свои дела — главным из них было железнодорожное строительство. Троицкую дорогу решили в будущем продлить до Ярославля. Иван Федорович был держателем контрольного пакета акций, то есть именно от него фактически зависели все решения компании. Другим крупным акционером был Федор Васильевич Чижов, человек необычайно интересный: он был математиком и филологом, был знаком с Гоголем и Аксаковым, был близким другом семьи Поленовых, и переписка его с ними свидетельствует о том, что Федор Васильевич и в живописи знал толк. По-видимому, ему поручил Иван Федорович следить за действиями Саввы в правлении дороги. Сам он чувствовал себя все хуже и все больше отстранялся от дел.

А пока что молодая чета Мамонтовых переживала первые счастливые годы семейной жизни, со всеми ее большими радостями и маленькими огорчениями.

Почти через два года после женитьбы, 4 апреля 1867 года, у Мамонтовых родился сын Сергей. С этого события начинает свои записки Елизавета Григорьевна. К сожалению, записки эти не доведены до конца, они обрываются 1874 годом. В начале их рассказывается о любительском спектакле в Кирееве летом 1868 года. Театр был устроен в риге, ставили «Грех да беда» Островского. Вообще лето прошло очень весело и хорошо. В сентябре переехали в Москву. Елизавета Григорьевна уже ждала второго ребенка. Зиму прожили в своем доме на Садовой-Спасской. Савва Иванович часто уезжал в Ярославль по делам железной дороги.

18 мая 1869 года у Мамонтовых родился второй сын — Андрей,— его стали называть Дрей, а чаще Дрюша.

Лето опять провели в Киреeве. Сережа сдружился с дедом Иваном Федоровичем. Прошлым летом он боялся, когда дед брал его на руки, плакал, а теперь сам ходил к нему в комнату за баранками. Когда Сережа пел «Славься, славься, наш русский царь» — слова песни, которые он услышал, гуляя с няней у Спасских казарм,— Иван Фодорович говорил: «Не царь, а мужик. «Славься, славься, наш русский мужик».

Сережа был уверен, что он слова помнит хорошо, и доказывал, что: «царь».

Еще этим летом Сережа близко сошелся со своими двоюродными сестрами, дочерьми Федора Ивановича, Соней и Машей.

Днем 8 августа дедушка взял маленького Дрюшу и поехал с ним в коляске кататься, вечером старшим внукам устроил фейерверк, а назавтра, 9 августа, заболел. Врачи, приехавшие из Москвы, определили воспаление брюшины. Иван Федорович прохворал десять

дней и 19 августа умер. Младшая дочь Ольга убивалась так, что решено было увезти ее из Киреева. Елизавета Григорьевна взяла с собой Сережу, оставив Дрюшу с няней и кормилицей, и вместе с Ольгой поехала в Киев. Они прожили там неделю, ходили по святым местам, гуляли в парке над Днепром и в сентябре вернулись в Москву.

Зима прошла без особых происшествий. Савва Иванович, наследовав от отца акции железной дороги, проявил энергию и решительность.

Поддерживаемый Чижовым, человеком опытным и влиятельным, Савва Иванович приобретал все больший вес в правлении дороги. Используя свои связи, в частности знакомство и доброе отношение министра путей сообщения адмирала Посьета, Чижов добился, что правительство передало концессию на строительство Донецкой каменноугольной железной дороги Савве Ивановичу. Чижов очень надеялся на энергию и деловую хватку молодого Мамонтова, хотя ему и не нравилась горячность Саввы Ивановича, его охота принимать рискованные решения, поэтому пост председателя правления Ярославской дороги Чижов оставил за собой. Дело в том, что был проект продления этой дороги до Костромы, и Савва Иванович готов был ввязаться и в это дело. Чижов был родом из Костромы, ему, конечно, хотелось, чтобы железная дорога была подведена к его родному городу, но он был уверен, что такая дорога будет убыточной. Зато когда Чижов заболел и председательское кресло перешло к Мамонтову, он, пользуясь контрольным пакетом, дававшим ему фактически право единолично принимать решения, утвердил проект о постройке дороги от Ярославля до Костромы. Чижов за голову хватался от подобных выходок своего компаньона. Но время осторожных предпринимателей прошло, нужно было успевать поворачиваться, нужно было поспевать за временем. События оправдали решение Мамонтова. Дорога до Костромы была построена, и эксплуатировалась, и давала прибыль. Строилась дорога в Донецкий бассейн. Имя Саввы Ивановича Мамонтова приобретало все большую известность как имя предпринимателя умного, решительного и на редкость удачливого.

ГЛАВА II

Итак, Савва Мамонтов, теперь уже прочно — Савва Иванович, стал наследником и продолжателем главного дела своего отца — железнодорожного. Наследником Киреева стал старший брат, Федор. Он был, как мы уже говорили, слаб здоровьем, и, по-видимому, Иван Федорович считал, что во владении недвижимым больше гарантии для продолжения обеспеченной жизни. А Савва имение сам себе купит, он уж, как ни кинь, прочно стоит на ногах. Что ж, Иван Федорович был прав...

Первая зима без отца прошла тихо, грустно. Савва Иванович с головой ушел в дела, Елизавета Григорьевна воспитывала детей да посещала во 2-й мужской гимназии, что на Разгуляе, курсы для женского образования: слушала лекции по математике.

В конце февраля запахло весной, потянули теплые ветры. Мамонтовы стали думать, где провести это лето и вообще где его в будущем проводить. Ну понятно, надо покупать имение. Так поступали все в их кругу, так решили поступить и Мамонтовы. Предложили Савве Ивановичу усадьбу Столбово, по Курской дороге. Он поехал, посмотрел, усадьба понравилась, все, о чем мечталось, есть: дом, хозяйственные постройки, лес, река. Совсем уж хотел было кончать дело, повезти Елизавету Григорьевну, чтобы посмотрела женским глазом, и — купчую. Как вдруг явился какой-то маклер и предложил: около Хотькова монастыря, версты за три-четыре, ну от силы пять,— Абрамцево. Бывший владелец, писатель Аксаков Сергей Тимофеевич, преставился, сейчас уж и сынок его старшой, Константин Сергеевич, и старушка, жена Сергея Тимофеевича, богу душу отдали; владелица — дочка, Софья Сергеевна. Вот надумала она продавать Абрамцево, поскольку сама в Москву перебралась на жительство. Имение славное: речка Воря, два пруда, лес богатейший, старый, Троицкая дорога рядом, а в Лавру пешком за день дойдешь.

Савва Иванович места эти знал преотлично: ведь расположены они возле Троицкой дороги, которой он был теперь главный владелец.

Не стали откладывать в долгий ящик. 22 марта 1870 года рано утром супруги Мамонтовы, взявши с собой для верности хорошего знакомого своего Николая Семеновича Кукина, первым утренним поездом отправились в Хотьково. В Хотькове уселись в розвальни и поехали в Абрамцево. День был солнечный, у деревьев проталины обозначились уже резко, весна была в воздухе, и на душе было весело, радостно.

Выехали из густого монастырского леса на просеку и вдруг на пригорке увидели дом, крашенный серой краской, а крыша красная. И таким он издали показался уютным, словно сохранял в своих стенах былое аксаковское тепло, словно рад был гостям, что, кажется, тут же покупка была решена.

Въехали во двор. Их встретил охранявший усадьбу камердинер Аксакова Ефим Максимович. Во всем имении только и жителей было, что он с женой да дочка их Дуня.

Прошлись по комнатам: комнаты хорошие, славные такие, просторные и одновременно уютные, солнце играет на полу, старая аксаковская мебель стоит, портреты по стенам. Старый аксаковский камердинер рассказывает о Сергее Тимофеевиче, показывает комнату, в которой отдыхал Николай Васильевич Гоголь, когда приезжал к Сергею Тимофеевичу в гости, комната так и называлась у Аксаковых — «гоголевская». Вышли из дома, оглядели снаружи. Дом старенький, но еще постоит не один десяток лет. Отодрали для верности тесину на углу — поглядеть, каков лес. Лес оказался отменный, здоровый и толстый. Кое-что отремонтировать из хозяйственных построек, обновить, а кое-что и заново построить, годик-другой повозиться, и будет отличнейшее имение.

Решено было Абрамцево покупать. Назавтра отправились к Софье Сергеевне Аксаковой договариваться о цене.

Аксаковы владели Абрамцевым около тридцати лет. Были они людьми необычайно интересными. И отец, Сергей Тимофеевич, и оба сына — Константин и Иван — много и плодотворно занимались литературой, каждый на свой манер, причем, хотя отец начал писать позднее сыновей, прославил фамилию он, ибо наделен был редким художественным талантом. Именно общество Сергея Тимофеевича привлекло в Абрамцево Гоголя, а потом Тургенева. Хотя и молодые Аксаковы были по-своему замечательными людьми и к ним тоже ездили гости: братья Киреевские, Хомяков, Самарин и другие литераторы, составившие в 40-е годы прошлого века особое направление в литературной и общественной жизни России — славянофильство.

Всегда в Абрамцеве было много народу, всегда было оживленно, разговоры и споры затягивались допоздна. И так продолжалось вплоть до 1859 года, когда умер Сергей Тимофеевич. Через год после него умер Константин Сергеевич, а еще через несколько лет и старушка — вдова Сергея Тимофеевича — умерла, завещав имение дочери. Таким вот образом Софья Сергеевна Аксакова стала владелицей Абрамцева.

23 марта 1870 года Савва Иванович Мамонтов явился к ней и сказал, что был вчера в ее имении, все ему понравилось и он хочет Абрамцево купить.

«Так как все Аксаковы порядочные люди,— писал впоследствии Савва Иванович,— то разговор о покупке пошел очень просто и ясно». Софья Сергеевна рассказала, что на деньги, вырученные от продажи Абрамцева — 15 тысяч рублей,— и леса, уже проданного на сруб какому-то Головину, разбогатевшему крестьянину из Мытищ, она хочет основать приют. К ней ездит уже некоторое время купец Голяшкин, предлагает 13 тысяч, но она от своей цены не отступит.

Дом в Абрамцеве требовал ремонта, многие служебные помещения тоже, а 15 тысяч рублей — деньги немаленькие. Кроме того, нужно было во что бы то ни стало перекупить проданный на сруб лес, чтобы не обезобразить имение... А вместе с тем Абрамцево было таким имением, какое вряд ли еще когда-нибудь представится случай приобрести. Савва Иванович решился; назавтра опять посетил Софью Сергеевну, вручил ей задаток, купчая была совершена, и к началу апреля Мамонтовы стали владельцами Абрамцева. Оформлена была купчая на имя Елизаветы Григорьевны. Опять поехали осмотреть, теперь уже тщательно, решить, что и как ремонтировать, что в первую очередь, а с чем можно повременить.

С лесом, проданным на порубку, устроилось удачно. К счастью, Головин, купивший этот лес, выплатил не все деньги; подходил срок очередного платежа, у него денег не было. Савва Иванович предложил уплатить оставшиеся две с половиной тысячи, с тем чтобы часть леса, наиболее красивая (дубовая роща), была сохранена. Кулак долго изворачивался, но необходимость вынудила его пойти на компромисс. Дубовая роща была спасена, и Мамонтовы вздохнули свободно. Вырубленное место два года еще производило впечатление зияющей раны, но вот от старых корней пошли молодые побеги, потянулись деревца, и молодой лесок вырос на месте погубленного...

Ремонт дома шел споро, и уже с 12 июля понемногу стали в него перебираться. Ходили по лесу, знакомились с его прелестями, совершали небольшие путешествия вдоль Вори. Савва Иванович уезжал утром в Москву — отец приучил его к каждодневному труду,— а вечерним поездом возвращался в Абрамцево. Осенью вернулись в Москву всей семьей. Хотя и жаль было расставаться с Абрамцевым, но пришлось: Елизавета Григорьевна была на последнем месяце беременности. 15 октября 1870 года родился третий сын — Всеволод, которого в семье стали звать Вокой.

А зимой серьезно заболел Дрюша. Врачи определили болезнь почек в очень тяжелой форме. (Впоследствии это заболевание несколько раз вспыхивало, подтачивало организм, пока не свело Дрюшу в могилу совсем молодым человеком.)

После первого рецидива болезни, в конце 1871 года, положение его стало настолько серьезным, что врачи отказались от Дрюши, считая, что дни его сочтены и их помощь ни к чему не приведет. Елизавета Григорьевна и няня Анна Прокофьевна бессонные ночи проводили у его кроватки, то впадая в отчаяние, то обретая надежду. И вдруг наступил перелом. Молодой организм одолел болезнь. Врачи настоятельно советовали увезти Дрюшу из Москвы куда-нибудь на юг, лучше всего в Италию...

В эту пору Савва Иванович познакомился с архитектором Гартманом, который был знаком со скульптором Антокольским, жившим в Риме. Гартман бывал у него, видел, как он работает над статуей Петра I, знал прославившую Антокольского работу «Иван Грозный», которой Антокольский сказал новое слово в русской скульптуре. Статую эту восторженно приветствовал Тургенев. Он опубликовал статью о скульпторе в «Санкт-Петербургских ведомостях», писал о нем письма к друзьям. Петербургскую мастерскую Антокольского посетил даже царь Александр II, осмотрел статую, сказал, что она ему нравится, и заказал для себя бронзовую отливку с нее. Совет Академии художеств под впечатлением такого чрезвычайного события присвоил студенту Антокольскому, пренебрегшему всеми академическими традициями и вообще чье дальнейшее пребывание в Академии было под вопросом, звание академика — случай необычайный, единственный. Но, работая над «Иваном Грозным», Антокольский тяжело заболел горловой чахоткой, и врач Сергей Петрович Боткин велел ему немедленно уехать на юг. Теперь Антокольский, ставший вдруг знаменитым, мог себе это позволить. Он уехал в Италию, в Рим, снял мастерскую и начал работать над статуей Петра I. В то время в Риме кроме Антокольского жили историк искусств Прахов и еще несколько художников и скульпторов из России.

Гартман рассказывал с таким жаром о художниках, о том, как хорошо в Италии в феврале — совсем тепло и все в цвету, что Мамонтовы твердо решили: «Ехать!» Гартман написал рекомендательное письмо к Антокольскому, и сборы начались. Главное — надо было обеспечить безопасность для слабого еще Дрюши; Воку решили оставить с кормилицей у бабушки Веры Владимировны. С собой взяли няню Дрюши Анну Прокофьевну и Сережину гувернантку Александру Антоновну. Савва Иванович должен был привезти семью на место, устроить и возвратиться в Москву, к делам, чтобы в начале лета опять приехать — увезти всех обратно.

12 февраля 1872 года выехали из Москвы в Петербург (прямой дороги за границу еще не было), а затем через Мюнхен в Милан. Февраль в Италии действительно был чудесен. Савва Иванович и Елизавета Григорьевна с радостным чувством смотрели, как Дрюша

на глазах оживал, становился веселым, бегал по саду. В Милане Мамонтовым посоветовали отправиться не в Рим, а во Флоренцию, где и климат здоровее, куда и путь короче, да и жилье найти легче. Решили ехать во Флоренцию. Пришли в восторг от флорентинского теплого воздуха, ясного неба, от художественной атмосферы города, хранящего в каждом уголке аромат искусства и старины. Больше никуда не хотелось ехать. Савва Иванович устроил семью и уехал в Москву. Месяц Елизавета Григорьевна с детьми прожили на вилле «де Магни» — на полпути между Флоренцией и Фьезоле.

Савва Иванович в Москве занимался делами, часто посещал тещу, у которой жил Вока, скучал и писал жене длинные письма. Он все порывался уехать, но его удерживал взявший на себя роль наставника Федор Васильевич Чижов, который хотел добиться, чтобы Савву Ивановича избрали директором компании Ярославской дороги... Все же во второй половине марта Савва Иванович не выдержал и уехал во Флоренцию. Прожил там несколько дней с семьей, отдохнул, потом нетерпение охватило его. Он поднял всех на ноги и увез в Рим. В Риме устроились в гостинице, оставили детей с няней и гувернанткой и пошли к Антокольскому. Мастерская его оказалась на замке. Раздосадованные, вернулись к себе. Через два дня Савва Иванович уехал в Абрамцево готовить дом к приезду семьи.

Но мысль об Италии, о художниках, с которыми он решил так или иначе познакомиться, не оставляла его. Искусство было тем единственным, что он любил искренне и горячо. Как ни старался в свое время отец вытравить из него эту страсть, задачу свою он выполнил лишь отчасти: он приучил сына к регулярной работе и деловитости, к самодисциплине, но от искусства не отвадил.

Конечно, семья, все время увеличивавшаяся, огромное дело, доставшееся ему в наследство после смерти отца, заставили его усердно заниматься железнодорожным строительством, проводить ежедневно много часов в правлении железной дороги. А душа рвалась к искусству. Постепенно кроме театра он пристрастился к живописи, может быть, под влиянием галереи Павла Михайловича Третьякова, с которым он был в родстве (Третьяков женился на двоюродной сестре Саввы Ивановича — Вере Николаевне). С двумя художниками Савва Иванович познакомился еще до поездки в Италию. Первым был Неврев. Вторым — Иван Александрович Астафьев, теперь совсем уже забытый. Он больше был известен не столько как художник, сколько как человек, который был лично знаком с Белинским. Савва Иванович попросил его скопировать портрет матери своей, Марии Тихоновны. С тех пор Астафьев гостил иногда у Мамонтовых.

Елизавета Григорьевна писала из Рима, что после отъезда Саввы Ивановича она посетила студию Антокольского. Вообще-то Анто-

кольский не очень жаловал туристов-соотечественников, считавших своим долгом побывать в мастерской новоявленной знаменитости.

Но речь шла, разумеется, не о таких посетителях, как Елизавета Григорьевна. Поначалу, видимо, рекомендательное письмо Гартмана заставило Антокольского отнестись к ней не просто как к любопытствующей искательнице впечатлений, а потом, надо думать, и личные ее качества способствовали симпатии, расположению и дружбе. Антокольский показал Елизавете Григорьевне статую Петра I, над которой он работал (работа близилась к завершению), приласкал Сережу, дал ему кусок глины, из которой тот сразу стал лепить собаку. Здесь же мраморщик высекал «Ивана Грозного», заказанного Третьяковым. В мастерской Антокольского Елизавета Григорьевна познакомилась с молодым петербургским профессором — историком искусств Адрианом Викторовичем Праховым. Прахов выразил сожаление, что из-за предстоящего завтра отъезда с семьей в Неаполь он не сумеет познакомить Елизавету Григорьевну с женой и сопутствовать в предстоящих прогулках по Риму. Антокольский тут же выразил готовность заменить его и назавтра сам посетил Елизавету Григорьевну, повел ее знакомиться с русскими художниками и скульпторами, жившими в Риме. Отношения завязались самые теплые. Иногда по вечерам Антокольский приходил к Елизавете Григорьевне, и она с жадностью слушала его рассуждения об искусстве, об общественной жизни.

Две недели, проведенные в Риме в обществе Антокольского, много дали ей, и, уезжая, она уже мечтала о том времени, когда вернется сюда надолго, и взяла слово с Антокольского, что летом, когда он приедет в Россию, он непременно будет гостем Абрамцева.

Из Рима Елизавета Григорьевна поехала еще на несколько дней во Флоренцию и в конце мая, не заезжая даже в московскую квартиру, проехала прямо в Абрамцево. Она с восторгом рассказывала Савве Ивановичу о римском обществе, и они решили долго не засиживаться осенью в России.

Все лето в Абрамцеве были гости: Петр Антонович Спиро; инженер-путеец Семен Петрович Чоколов, сотрудник Саввы Ивановича, человек умный и дельный; художник Астафьев; пианист Конев, учившийся в Московской консерватории; часто приезжал Неврев, написавший по заказу Мамонтовых портрет кормилицы Сережи и Дрюши, очень красивой молодой крестьянки; два раза был Николай Григорьевич Рубинштейн.

В середине августа приехал в Абрамцево Антокольский, сопровождаемый Гартманом. Савва Иванович с любопытством наблюдал его. Антокольский был мал ростом, худ и черен, говорил с сильным еврейским акцентом, делал в речи ошибки, но излагал свои мысли

с таким жаром, с такой вдохновенной убежденностью, что слушать его было наслаждением. И все невольно втягивались в горячую беседу об искусстве, о путях современной живописи и скульптуры, о художниках, с которыми Мамонтовым предстояло познакомиться, о начавшихся в прошлом году передвижных выставках, о галерее Третьякова, о Стасове.

Гартман привез ноты Мусоргского, говорил о нем с восторгом, по нотам этим играли, пробовали петь.

Стали обсуждать предстоящую жизнь в Риме. Антокольский сказал, что не очень скоро вернется туда, так как сейчас он едет к себе на родину, в Вильно, где его ждет невеста. После свадьбы приедет опять в Москву и лишь после этого — в Рим. Жаль было отпускать его из Абрамцева. Нужно было, однако, и самим подумать о поездке.

Уехали в первых числах сентября. Чижова в Москве еще не было, и Савве Ивановичу пришлось отпустить семью, а самому пока что остаться в Москве.

Ненадолго приезжал Антокольский с молодой женой Еленой Юлиановной. Пробыл в Москве несколько дней и уехал в Петербург, пообещав в конце октября быть в Риме.

Елизавета Григорьевна с детьми, матерью, нянями, гувернанткой продвигалась к Риму медленно. Целый месяц ушел на то, чтобы добраться до Женевы, где решено было ждать приезда Саввы Ивановича. Он приехал, поднял всех на ноги и тотчас же увез в Рим.

Здесь, собственно, и начинается сближение Мамонтовых с компанией «русских римлян». Первым из них был музыкант Михаил Михайлович Иванов — Микеле, друг Антокольского.

Отправились с визитом к Праховым; с Адрианом Викторовичем Елизавета Григорьевна была знакома еще с прошлого года. Теперь познакомились с его женой Эмилией Львовной, маленькой женщиной, некрасивой, но очень обаятельной, живой и веселой, хотя несколько экстравагантной.

Эмилия Львовна ввела их в гостиную, небольшую комнату, наполненную уже народом настолько, что пройти в другой конец ее было невозможно, поэтому Эмилия Львовна сама представила гостям Мамонтовых, Мамонтовым — гостей, называя имена, отчества и фамилии, а также прозвища, ею сочиненные: Иванов — «Микеле», Екатерина Алексеевна Мордвинова — «генеральша», ее сестра Маруся Оболенская (без прозвища), молодая красивая итальянка «Лаура», невеста Микеле, и молодой художник Василий Дмитриевич Поленов — «дон Базилио».

Этот вечер в начале декабря 1872 года и нужно, собственно, считать вечером создания той компании, которая стала как бы зароды-

шем кружка, прочно вошедшего в историю русского искусства под названием «Мамонтовского», или «Абрамцевского». Здесь возникали связи, многие из которых просуществовали десятилетия, собственно, до конца жизни этих людей.

Назавтра все новые знакомые днем были у Мамонтовых, вечером собрались у Мордвиновой, с которой у Елизаветы Григорьевны установились очень теплые отношения. Экстравагантность Эмилии Львовны сдержанную, склонную к самоанализу Елизавету Григорьевну несколько шокировала, и те места ее записок, где рассказывается об Эмилии Львовне, носят иногда совсем не свойственный стилю Елизаветы Григорьевны иронический характер, а то и осуждающий. Вот один из эпизодов, как он рассказан Елизаветой Григорьевной: «Вечера проходили всегда очень оживленно, в бесконечных спорах по поводу виденного и прочитанного. Эмилия Львовна была верна себе и не позволяла долго быть серьезными. Сейчас же начинала шалить, и всегда вечер кончался смехом и шутками. Шутки ее иногда переходили границы.

Помню, что она раз вылила целый бокал шампанского на голову Антокольского за то, что он не хотел пить. Это очень не понравилось жене Антокольского, но когда она стала протестовать против таких выходок, то услышала от Э. Л. грозное: «Молчи, глупая Мордухша, ты ничего не понимаешь». Потому «Мордухша», что все товарищи Антокольского звали его настоящим еврейским именем Мордхе, или Мордух» [1].

Антокольский приехал в Рим вскоре после описанного ранее вечера у Праховых и сразу внес в кружок оживление. «Он был по уму мыслитель,— замечает Елизавета Григорьевна,— и во всех его разговорах было всегда много самобытных мыслей, подымавших в кружке все новые и новые вопросы» [2].

Савва Иванович сблизился с Антокольским больше, чем со всеми другими, еще и потому, что давно уже хотел заняться лепкой, и Антокольский с готовностью взялся наставлять его. Савва Иванович сделал успехи за время пребывания в Риме, и Антокольский серьезно заявил, что у Саввы Ивановича талант скульптора. Каждое утро они прилежно работали в мастерской Антокольского, после обеда уходили либо в так называемую «академию Джиджи», представлявшую собой большой сарай, где можно было рисовать или лепить, либо в студию какого-нибудь художника. В этом случае к ним присоединялись Поленов и Прахов, а иногда и женщины. Часто посещали картинные галереи или исторические места.

В начале января Савва Иванович уехал в Москву, там его уже ожидало письмо от жены, в котором она писала немного о себе и много о детях, писала о посещениях Поленова и Антокольского:

«Вчера вечером у меня были Антокольские и Василий Дмитриевич, который в последнее время у нас в семье считается бунтовщиком. Мордух все так же серьезно и мило умен...» [3]. «В субботу собирались с Мордухами в концерт» [4].

И все же после отъезда Саввы Ивановича в римской компании стало потише и поскучнее; видимо, созданию ее и сплочению способствовали его энергия и энтузиазм.

«Живем мы скромнее,— писала Елизавета Григорьевна.— Два, а то и три вечера сидим по домам, как-то все зараз почувствовали необходимость в более сосредоточенной жизни и все принялись за дело. Марк Матвеевич с женою навещают меня чаще всех, и мы с ними подолгу беседуем. Он ужасно милый человек, и мы с ним большие приятели... Антокольский хочет преподнести нам с тобой первый свой эскиз Петра». Савва Иванович в свою очередь пишет: «Я до сих пор еще чувствую себя хорошим человеком под влиянием римской жизни, мне кажется, что для нас с тобой этот год будет чуть ли не лучшим в жизни... Собираюсь лепить по вечерам, заказал все нужное и начну с наслаждением» [5]. И в следующем письме: «Лепить буду в самом непродолжительном времени, глина есть и много, не готовы подставки, жду с нетерпением» [6].

В ответ на письмо об изменении образа жизни в Риме он писал: «Так как вы все остепенились и занялись усидчиво... своим делом, то поневоле воспоминания обо мне связано с каким-то сумбурным переходным временем, о чем я немало жалею. Я скорее друг трезвости» [7].

И, наконец, 24 января сообщает: «Сегодня мне принесли все аксессуары для лепки, и я с удовольствием начну, охота еще далеко не пропала, начну бюст отца. Вчера делал барельеф Семена Петровича *, вышел довольно похоже» [8].

Савва Иванович действительно приохотился к скульптуре и лепил необыкновенно быстро, один бюст за другим. «Вчера, наконец, я начал лепить,— сообщает он жене,— и так увлекся, что, когда все ушли, я не лег спать и продолжал работать. Начал я бюст отца немного больше натуральной величины. Не буду говорить, что у меня выходит, достаточно того, что охота не только не пропадает, а, напротив, все более и более делается уверенность в своих силах» [9].

Второго февраля он пишет, что у него были гости: Неврев, братья Елизаветы Григорьевны Володя и Саша, приехавший из Италии в Москву Микеле и другие. Неврев серьезно разбирал сделанный Мамонтовым бюст, указал на некоторые ошибки, но нашел, что работа талантлива, и даже согласился сам позировать.

* С. П. Чоколова.

13 февраля: «Вчера у меня были блины, были Чижов, Шмидт, Павлов, Анатолий, Баташов и Спасовский, показывал свой бюст (который на днях в формовку), и все признали, что он похож и лучше всех соответствующих других. Чижов очень заинтересовался моей работой, то и дело заводит разговор о скульптуре» [10]. Интерес, проявленный к работе Мамонтова Чижовым, не следует недооценивать. Переписка его с Поленовым свидетельствует о компетентности Чижова и о способности его профессионально оценивать произведения искусства. Во всяком случае, и Поленов и познакомившийся впоследствии через него с Чижовым Репин очень считались с суждениями и замечаниями умного старика. Что касается деловых способностей Саввы Ивановича, то и о них Чижов становится все более высокого мнения. «Меня теперь особенно поразило,— пишет Мамонтов,— то значение, которое я имею на Ярославской дороге, все трется об меня, даже Чижов и тот во всем адресуется ко мне, по-видимому, я служу каким-то связующим началом для того значения, которое имел отец» [11].

Расположение Чижова имело, впрочем, и оборотную сторону: поняв, что Мамонтова можно нагрузить работой, требующей ума и деловитости, он энергично втягивал его в дела по железнодорожному строительству, и, значит, ему труднее было вырваться из Москвы и поехать к семье, к римским друзьям, по которым он скучал. Начиная с конца февраля письма его Елизавете Григорьевне переполнены жалобами на одиночество, на тоску.

Единственное, что его поддерживает, это поездки в Абрамцево, где все готовится к приезду семьи, да занятия скульптурой. Он делает фотографии с бюста отца и посылает в Рим, чтобы Елизавета Григорьевна показала Антокольскому. Потом лепит бюст Неврева, который исправно позирует ему, и бюст выходит еще лучше, чем первый. «Приеду в Рим,— пишет он с воодушевлением,— и все время, что буду там, буду учиться, а то я не знаю никаких приемов, только и видел раз, как Антокольский начал бюст Милютина» [12]. 2 марта он сообщает, что сам Чижов согласился позировать ему. Он лепит Чижова и все уговаривает переложить с него часть обязанностей, чтобы иметь возможность поехать в Рим, где жена и дети, где Мордух Антокольский и Вася Поленов — дон Базилио,— где Праховы. Четырнадцатого марта Савва Иванович уехал в Рим, и опять началась веселая и наполненная событиями римская жизнь.

Ездили с Антокольскими в Альбано и Фроскатти, побывали большой компанией в Тиволи на вилле д'Эсте. Савва Иванович использовал любую возможность, чтобы поработать рядом с Антокольским, посмотреть, как он лепит, послушать его замечания, указания. Антокольский был доволен Мамонтовым, считал, что он талантлив,

настойчив, и, значит, дело пойдет. Антокольский часто писал длинные письма Стасову (он сам называл их простынями) и получал в свою очередь от Стасова еще более длинные. Он читал Савве Ивановичу эти стасовские послания, переполненные восторгами или проклятиями, и иногда показывал их, все утыканные восклицательными знаками и черневшие подчеркиваниями разных сортов: простыми, двойными, волнистыми...

Пятнадцатого апреля Савва Иванович уехал из Рима, чтобы снять помещение в Вене и пожить там с семьей, побродить по открывшейся там Всемирной выставке. Проводив его, Антокольский пишет Стасову: «Если Вы поедете в июле на Венскую выставку, то надеюсь увидеться с Вами. Когда Репин будет в Вене? Вчера уехал один из новых друзей моих, некто Мамонтов. Он едет прямо в Москву, и если поедет через Петербург, то непременно будет у Вас и у Репина. Позвольте же заранее представить его: он один из самых прелестных людей с артистической натурой... Он — прост, добр, с чистою головою; очень любит музыку и очень недурно сам поет. Приехавши в Рим, он вдруг начал лепить,— успех оказался необыкновенный! Недельки две полепил, потом уехал в Москву по делам, где успел сделать три бюста в очень короткое время. С особенным мастерством вышел у него бюст отца. Как только он освободился, он приехал обратно в Рим к своему семейству. Тут-то мы стали заниматься серьезно, и лепка оказалась у него широкой и свободной, несмотря на то, что он лепил только два этюда и то не успел кончить. Вот Вам и новый скульптор!!! Надо сказать, что если он будет продолжать и займется искусством серьезно хоть годик, то надежды на него очень большие. Притом нужно сказать, что человек с большими средствами, и надо надеяться, что он сделает очень много для искусства. Его зовут Савва Иванович Мамонтов. Пожалуйста, когда он будет в Петербурге, примите его, как нашего общего друга».

Но доехать до Петербурга на сей раз Мамонтову было не суждено. Только что он снял помещение в Вене, в загородной гостинице, и хотел было уж вызывать семью, пришло известие: у Праховых родился сын, требуют выполнить обещание, данное Саввой Ивановичем,— быть крестным отцом. Пришлось возвращаться обратно.

Через несколько дней Мамонтовы уехали из Рима, пожили несколько дней в Вене, осмотрели выставку и 1 июля 1873 года уже были в Абрамцеве.

Уезжая из Рима, Савва Иванович оставил Антокольскому заказ на статую. Условия заказа никак не были оговорены ни сроком, ни содержанием, ни трактовкой — статуя работы Антокольского, и все. Это было в те времена величайшим благом для художника, когда он

получал возможность делать то, что он хочет, так, как он хочет, и столько времени, сколько ему для этого нужно.

В то время, когда Мамонтовы познакомились с Антокольским, материальное положение скульптора было не из завидных. Став семейным человеком, он вдруг оказался перед лицом жестокой нужды, ибо денег, которые он зарабатывал, делая уменьшенные копии «Ивана Грозного», уже недоставало для того, чтобы спокойно продолжать работу над «Петром I». И вот тут Савва Иванович по каким-то неуловимым признакам понял нужду Антокольского и предложил ему кредит две тысячи рублей в счет оплаты за будущую статую (общая сумма заказа составляла девять тысяч рублей).

Тридцатого мая Антокольский пишет Стасову: «Спешу сообщить Вам, что Савва Иванович Мамонтов открыл мне кредит в 2 тысячи рублей для окончания начатых работ. Как видите, кризис миновал...».

Статуя, над которой начал работать Антокольский, была задумана им еще в академические годы. Он сделал тогда по заказу некоей дамы, желавшей обратить его в христианство, копию «Распятия» Ван-Дейка из дерева и воска. В христианство он не обратился, но глубоко и надолго задумался над историей Христа и его образом.

А теперь, когда представилась возможность, решил создать произведение, которое стало бы воплощением всех его размышлений,— «Христос перед судом народа». Он задался целью создать образ не бога, а человека, борца и мыслителя.

И вот наиболее трагический момент в земной жизни Христа — не казнь, не распятие, а именно суд народа — решил передать своей статуей Антокольский. «Здесь и связался узел драмы...» — пишет он Стасову, посвящая его в свой замысел. И еще: «Под судом народа я подразумеваю и теперешний суд».

Антокольский приступил к работе немедленно, после разговора с Саввой Ивановичем. Получив от него заказ, он решил именно ему предназначить своего Христа.

И теперь, когда будущее статуи определилось, Антокольский стал работать быстро, с увлечением. Месяца через три, в июне, он показывает ее приехавшему в Рим Репину и в письме к Елизавете Григорьевне сообщает: «Репин в восторге от моего «Христа».

Приехавшие осенью 1873 года в Рим Мамонтовы нашли статую почти готовой (в глине), и в письме Стасову Антокольский обещает окончить работу через месяц, однако проходит три месяца, а он все работает, и все ему кажется, что работа вот-вот будет завершена. В конце 1873 года Мамонтов вновь приезжает в Рим навестить семью и видит, что Антокольский продолжает работать над «Христом». Вернувшись в Москву, Мамонтов пишет Поленову: «Мордух со сво-

им Христом прелесть. Христос не только не надоел ему, но день ото дня при мне росла его сила. Вообще, на мой взгляд простого смертного, это огромное произведение, в нем я впервые увидел мировое значение Христа. При мне он его все еще работал, теперь жена пишет, что голова окончена». Это письмо датировано 11/23 февраля 1874 года. В письме, посланном из Рима в последних числах февраля, Антокольский сообщает наконец Мамонтову: «У меня сегодня праздник: «Христос» кончен!» Но статуя Христа не скоро еще попадает к Мамонтовым. Еще не раз будет возвращаться к ней Антокольский, доводя ее до совершенства,— в Риме, потом в Париже, куда переедет на постоянное жительство...

В мае 1878 года Антокольский выставляет «Христа» на Всемирной парижской выставке, получает высшую награду и даже орден «Почетного легиона». Лишь весной 1880 года «Христос» попадает наконец в Россию, но не в Москву, а сначала в Петербург, где в залах Академии художеств была устроена выставка его работ. Мамонтов приехал в Петербург и предложил Антокольскому перевезти все его работы в Москву, устроить и там выставку, предлагая для этой цели свой дом на Садовой-Спасской. Антокольский сначала горячо ухватился за такую мысль, но неуспех выставки в Петербурге заставил его отказаться от этой затеи. В апреле или мае 1880 года «Христос» прибыл наконец в Москву и был установлен в большом кабинете мамонтовского дома. Однако, повествуя о судьбе статуи, мы забежали несколько вперед.

Итак, 1 июля 1873 года Мамонтовы приехали в Абрамцево. В Абрамцеве самым спешным образом велось строительство: для Елизаветы Григорьевны строили лечебницу и школу, для Саввы Ивановича — мастерскую.

Относительно мастерской Савва Иванович вел еще с зимы переговоры с Гартманом. Гартман был тогда модным архитектором, его очень поднимал в своих статьях Стасов, приветствуя то направление, которому Гартман, так же как и другой архитектор — Ропет * (с ним еще предстоит знакомство), следовал. Это был так называемый «стиль рюсс», пытавшийся возродить в архитектуре элементы прикладного народного искусства.

Именно в этом псевдорусском стиле и была построена мастерская. Когда она была готова, Савва Иванович почувствовал, что мастерская — что-то не то... Но причину неудачи видел в том, что Гартман сам не следил за выполнением своего проекта, а на словах рассказывал, что и как своему десятнику Громову, который и руководил постройкой в Абрамцеве. Сам Гартман жил в то лето в

* Ропет — псевдоним архитектора И. П. Петрова.

Киреевe, где строил дом для Федора Ивановича Мамонтова. Умер он скоропостижно тем же летом в Киреевe, так и не увидев абрамцевской мастерской. Но, надо думать, что постройка вряд ли принципиально отличалась от его замысла.

Все же Савва Иванович, несмотря ни на что, постройке был рад. Ему очень хотелось собрать в Абрамцеве художников и скульпторов, сколотить около себя художественный кружок, и он забрасывает письмами Антокольского и Поленова, убеждая их переехать работать в Россию, в Москву, в Абрамцево... А их особенно и уговаривать не надо. И они и приехавший летом в Италию Репин уже тоскуют по России. В Риме доктор Боткин осматривает Репина и находит у него нервное расстройство. Но нервное расстройство тоже ведь не бывает без причин. А причина — ностальгия.

Состояние Поленова не лучше. «Я чувствую себя в Италии очень не у себя,— пишет он Чижову,— как-то без почвы, без смысла, а притом еще расслабляющая жара действует на меня, жителя северных обонежских лесов, очень отупляюще». Антокольский же работает в Италии в прежнюю силу, даже поднимается все выше, но и он в те годы не мог думать, что ему придется провести остаток жизни за границей, и в ответ на приглашения пишет: «Надеюсь, что на будущее лето я сам явлюсь в Абрамцево». О том же писал и Поленов.

Но Мамонтов нетерпелив, и письма, одно за другим, шли из Москвы в Рим.

Поленов этим летом уехал из Рима, побывал в имении своих родителей, Имоченцах, с восторгом писал Савве Ивановичу о том, как дышит он полной грудью и какой живительный сосновый воздух в Олонецком крае: «Итальянцы не подозревают, что такой на свете существует». И уверен, что намерение переехать в Россию — самое серьезное... Но... не в этом году. Он решил попробовать поработать в Париже.

Но пройдет еще три года, пока Поленов и Репин, окончив пенсионерство, осядут в Москве. Впрочем, осенью Поленов по пути в Париж заехал в Абрамцево. За несколько дней до него в Абрамцево приехали Праховы. Поленов рассказывал о севере, восторгался им, бранил Италию, причем тем больше бранил, чем больше восторгались ею Праховы, которым отныне предстояло жить в Петербурге.

Этим летом построено было в Абрамцеве еще одно интересное здание — баня. Строил ее архитектор Ропет в том же псевдорусском стиле, в каком Гартман строил мастерскую. Баня получилась несколько удачнее мастерской, хотя и она не представляла значительного архитектурного сооружения.

В конце сентября Мамонтовы уехали в Италию и, не задерживаясь на пересадках, через несколько дней прибыли в Рим. В Риме

из всей компании жили теперь только Антокольские, очень обрадовавшиеся приезду друзей. Они чувствовали себя совершенно одинокими, хотя в Риме жили еще русские художники, даже появился незадолго до приезда Мамонтовых Семирадский, однокашник Антокольского по Академии. Но Антокольский и в Академии не был дружен с Семирадским, не сошлись они близко и в Риме.

Савва Иванович пробыл в Риме всего несколько дней, устроил семью и тотчас же уехал домой. И хотя он очень торопился, решил все-таки сделать небольшой крюк и побывать в Париже, который после грозных событий, потрясших его в начале 70-х годов, вновь стал центром художественной жизни Европы.

Город был весел и оживлен. Трудно было представить, что какие-нибудь три года назад он изнывал под тяжестью осады бисмарковских полчищ, что его улицы перегораживали баррикады и засевшие за ними коммунары отстреливались от войск версальцев, что стена кладбища Пер-Лашез была забрызгана кровью расстрелянных.

Что ж, хотя и разгромлена была коммуна, хотя и восторжествовали версальцы,— Франция стала республикой. Недолог оказался век реставрации, век новых Бурбонов, столь же недолог, как век Орлеанов и век «маленького Бонапарта». Отныне настал век парламента.

Парламент — вот с чего начал свое знакомство с Парижем Савва Иванович Мамонтов.

Но парламент не доверял еще Парижу, свободомыслящему, дерзкому и взрывчатому; парламент обосновался в старой цитадели — Версале, словно бы продолжая наступление на город из летней резиденции канувших в небытие королей.

Мамонтов приехал в Версаль, купил билет за 20 франков и занял место в помещении для публики. Но парламент разочаровал его. Он как-то сразу почувствовал иллюзорность прав этого учреждения, только что родившегося, бессмысленность политических страстей, обуревавших депутатов. Однако по предрассудку, весьма распространенному, решил, что дело здесь в национальных особенностях французов. «Француз сказывается во всем,— пишет он,— шуму много, а толку мало, правительство же, как и везде, пользуется своей силой и не обращает внимания ни на правоту, ни на совесть, так-таки отлично грозит своим полновесным кулаком, что из бедной свободы и тут выходит карикатура» [13].

Нет, бог с ним, с парламентом. Искусство — вот единственное, что не обманывает надежд.

Назавтра он пошел знакомиться с Репиным. Репин жил около Монмартра, в маленькой квартирке. Поблизости, в одной из соседних улочек, находилась его мастерская, и в ней он проводил почти весь день.

Репин был мал ростом, скор в движениях, в словах и в суждениях. Жена его, Вера Алексеевна, была милой, совсем юной особой, Репин женился на ней два года назад, и теперь у них была годовалая дочь Вера.

Несмотря на молодость, Репин получил уже известность после того, как написал «Бурлаков» и выставил их сначала в Петербурге, на Академической выставке, потом на Всемирной — в Вене. Картину приобрел великий князь Владимир Александрович, но, несмотря на это обстоятельство, Репин не избежал нападок консервативной критики. А министр государственных имуществ Зеленой, в ведении которого были вопросы судоходства, обвинил его даже в клевете, ибо, заявил министр, бурлаки — явление в настоящее время не типичное, их заменяют паровыми судами, и бурлаков уже почти нет, а скоро и совсем не будет (словно бы Репин составлял иллюстрированный отчет о состоянии судоходства на какой-то год, а не создавал обобщенную характеристику целой эпохи российской жизни).

Этот разговор с Зеленым произошел вскоре после приезда Репина в Париж, в мастерской Боголюбова, которому Академия поручила наблюдение за проживающими в Париже пенсионерами. Репин рассказывал Мамонтову, что министр обратился к Боголюбову с такими словами:

— Хоть бы вы, Алексей Петрович, внушили этим господам, нашим пенсионерам, чтобы, будучи обеспечены своим правительством, они были бы патриотичнее и не выставляли бы обтрепанные онучи напоказ Европе на всемирных выставках...

В разговорах с Репиным незаметно пролетело три часа. Говорили о Москве, о французских художниках, об Италии, о планах на будущее. У Репина прошло раздражение, в котором он пребывал в Италии, и теперь он вспоминал о ней даже с некоторым удовольствием. Суждения его об искусстве импонировали Савве Ивановичу. «Он неглупый, молодой,— писал Мамонтов,— с высокими честными стремлениями в искусстве. В поднебесные выси не лезет, философского камня не ищет, а потому и можно полагать, что из него выйдет положительная сила» [14].

Репин, так же как Поленов и Антокольский, обещал приехать на родину в самом недалеком будущем. И, конечно же, посетить Абрамцево.

В середине ноября Мамонтов был уже в России, но вскоре опять заскучал о семье.

Приближалось рождество, когда со спокойной совестью можно покинуть Москву и укатить к своим в Италию. Савва Иванович быстро собрался и в компании младшего брата Николая Ивановича через месяц после приезда в Москву снова сел в поезд и в конце де-

кабря приехал в Рим. С великим трепетом показывал он Антокольскому привезенный с собой бюст Гартмана. Но Антокольский пришел в восторг. Он уверял, что Савва Иванович от одной работы к другой делает успехи необычайные и что бюст Гартмана тому свидетельством.

Почти одновременно с Саввой Ивановичем в Рим приехала из Мюнхена вдова композитора Серова, Валентина Семеновна, привезла Антокольскому рисунки своего девятилетнего сына, чтобы узнать его мнение: действительно ли они так талантливы, как утверждает мюнхенский художник Кёппинг, и если да, то что ей делать, чтобы не похоронить талант своего Тоши.

Рисунки маленького Серова были признаны талантливыми, даже очень, и Антокольский посоветовал повезти мальчика в Париж и отдать в учение Репину, который был когда-то введен Антокольским в дом Серовых.

Елизавета Григорьевна в своих записках дает очень меткую характеристику Валентине Семеновне. «Она для меня была очень интересным человеком, я таких еще не встречала. Типичная шестидесятница, в полном смысле этого слова, она сама участвовала в Петербурге в движении партий этого горячего времени, сама переживала то, о чем до меня доходили только смутные слухи, она и теперь спокойно сидеть не могла, всех тормошила, поднимала самые животрепещущие вопросы, убеждала, спорила, не сообразуясь с тем, кому это приятно, кому — нет. Говорила подчас резко и бестактно, что многих коробило. Мне вопросы, которые она задавала, настолько были интересны сами по себе, что я не замечала тогда всех ее шероховатостей. Наружность ее тоже не могла не остановить внимание человека, видевшего ее в первый раз. Небольшого роста, плотно сложенная, с очень определенным еврейским типом, крупными чертами, большими губами, резким голосом. Все вместе это как-то не вязалось с ее музыкальной специальностью. Но как музыкант, она внесла тоже много оживления в наши музыкальные собрания» [15].

В начале января Савва Иванович уехал в Москву и «опять,— как пишет Елизавета Григорьевна,— пошла покойная римская жизнь, нарушаемая только вспышками Серовой» [16].

Вообще появление в Риме Саввы Ивановича всегда вызывало всеобщий подъем, высокий прилив энергии, словно какое-то возбуждающее лекарство введено в анемичный организм, и как только он уезжает, опять начинается «покойная» жизнь, которая кажется особенно покойной по контрасту с тем, что только что происходило. Так что Савва Иванович зря декларирует себя в одном из приведенных выше писем «другом трезвости». Конечно, сам по себе, вне общества соответствующих людей, он мог показаться человеком умеренным,

но, попадая в среду, его возбуждавшую, он сам становился сильнейшим возбудителем. Впоследствии он станет возбудителем не только веселья, но и творческих процессов у тех людей — художников, артистов, музыкантов,— с которыми столкнет его судьба, подобно катализаторам, ускоряющим реакцию.

• В Москве, как и в прошлые годы, когда оставался он без жены и детей, Савва Иванович тосковал отчаянно. Как вдруг пришло письмо от Поленова и такое обнадеживающее: спрашивал, можно ли найти в Москве мастерскую. Савва Иванович ответил подробным письмом, рассказывая обо всех возможных вариантах организации мастерской, и в заключение писал: «Устроиться в Москве можно на всякую руку, об этом нечего беспокоиться. Ах, черт возьми, как бы это было хорошо, если бы Репин, Мордух, Вы в самом деле были бы в Москве, как бы можно было хорошо, деятельно, художественно зажить...».

В конце марта 1874 года, перед отъездом в Москву, Елизавета Григорьевна встретилась, как было условлено, с мужем в Париже. Поленов, достаточно уже обжившийся здесь, водит Мамонтовых по городу, знакомит с его примечательными местами и укромными уголками. К ним присоединяется приехавший в Париж почти одновременно с Мамонтовыми товарищ Поленова по Академии Константин Савицкий. В салоне Боголюбова Мамонтовы познакомились с Иваном Сергеевичем Тургеневым. Это было, пожалуй, самое волнующее знакомство. Тургенев находился тогда в зените славы.

Тургенев, узнав, что Мамонтовы — владельцы Абрамцева, предался воспоминаниям. Он впервые попал в Абрамцево двадцать лет назад, когда жив еще был Сергей Тимофеевич. И Константин Сергеевич был жив. И сам он был молод... Как же, как же, при первой возможности он обязательно приедет в Абрамцево... Он живо все помнит: и дом, и лес, и эту чудесную чистую Ворю...

Прожив в Париже недели две, Мамонтовы уехали домой и, не задерживаясь в Москве, 1 мая прибыли в Абрамцево.

Гости бывали этим летом в Абрамцеве часто. Приезжала Гликерия Николаевна Федотова, артистка Малого театра, входившая тогда в известность. Гостила Эмилия Львовна Прахова с детьми. Все лето жил в Абрамцеве старший брат Прахова, Мстислав Викторович, профессор словесности Дерптского университета, человек необычный и сложный. В воспоминаниях и письмах Антокольского, Репина, Поленова Мстислав Прахов предстает человеком очень эрудированным, самоотверженным и добрым. С его именем Антокольский связывает начало своего увлечения литературой, а Поленов считает его одним

из главных создателей Мамонтовского кружка. Интересна характеристика Мстислава Викторовича, данная Поленовым: «Внешне странный, почти юродивый, он своим высоким настроением выделялся и даже как бы противоречил общему тогда представлению об интеллигентном передовом человеке. В то время когда эстетика изгонялась из искусства, а на ее место водворялась доктрина, тенденция, он в своем наивном идеализме имел мужество пойти против течения и тихо, но твердо выставить эстетическую потребность человека, не только как возможного деятеля, но как одно из самых необходимых начал человеческого существования». Воспоминаниям этим Поленов предался много лет спустя, в 1900 году, когда Мстислава Викторовича уже не было в живых, а Мамонтов пережил сильнейшее душевное потрясение. Он писал обо всем этом в письме к Мамонтову, и вслед за строками, посвященными Прахову, продолжал, обращаясь к Савве Ивановичу: «Ты ухватился за это и, поняв не теорией, а чувством, стал проводить в жизнь».

Впервые Мстислав Викторович появился у Мамонтовых осенью 1873 года, когда в Абрамцеве гостил его брат с женой и детьми. Всю зиму 1873/74 года Мстислав Викторович прожил у Мамонтовых в их московском доме, читал свои переводы Гафиза и порой поражал Мамонтова своей нездешностью настолько, что тот только ахал и потом писал Поленову немного иронически: «Мстислав Прахов и по сей момент у меня, витает в облаках, нюхает райские цветы, и только потому носит штаны, что холодно. Ай, ай, ай, какой идеалист, я таких не видывал! — А впрочем, подумав, делал приписку: — Благодаря ему я держусь пока на надлежащей высоте чувств, а то, право, скоро бы сделался не плоше любого лавочника».

Всю осень у Саввы Ивановича шла деятельная переписка с Антокольским, собиравшимся в конце года в Москву. Мамонтов посылает ему фотографии со своих последних работ: бюсты Елизаветы Григорьевны, Адриана Викторовича Прахова и Андрея Ивановича Дельвига (портрет которого восемь лет спустя написал Репин); Антокольский очень обстоятельно анализирует достоинства и недостатки этих работ, дает указания, хвалит за энтузиазм, настаивает на необходимости серьезно учиться, обещает по приезде в Москву недели две поработать с Мамонтовым.

Тогда же Антокольский переслал Мамонтовым купленную ими в Италии картину Морелли «Богоматерь, идущая с Голгофы». В те годы Морелли восхищались все. Репин, Поленов дают очень высокую, просто-таки восторженную оценку его картинам. Поленов пишет, что его картины «блистали, как драгоценные камни»; склонный к восклицательным оборотам, Репин называет их «дьявольщиной!», «искушением!» и пр. Оба они, Репин и Поленов, побывали в мастер-

ской Морелли летом 1873 года, когда Репин приезжал в Италию, и, по-видимому, под влиянием их отзывов с ним познакомились Мамонтовы и купили его картину.

В конце июня 1875 года приехала в Абрамцево, где уже с марта жила вся семья Мамонтовых, Валентина Семеновна Серова с сыном, который оказался уже не Тошей и не Тоней, как его называла мать, а Валентином.

В Абрамцеве его стали называть Антоном. Антон был мал ростом, коренаст, угрюм, по-европейски опрятен. Он провел с матерью за границей три года: в Мюнхене, потом в Париже, куда она увезла его по совету Антокольского.

В Париже Антон учился у Репина рисованию и, кажется, сделал успехи. Теперь он глядел дичком, исподлобья, как зверек, заново знакомился с Россией, которую оставил, когда был еще совсем мал. Но скоро он освоился, стал общителен, и очень сдружился с Сережей Мамонтовым, старше которого был на два года. У них немного не сошлись вкусы: Сережа больше всего любил собак, Антон всему на свете предпочитал лошадей, но это не помешало их дружбе и озорным затеям. Вока был еще мал, и на него, естественно, смотрели сверху вниз. Дрюша был слаб, болезнен, понимал это и сам в проказах не участвовал. Что-то трогательное, не по годам духовное было в его облике. В ту пору в Абрамцеве все чаще стали появляться двоюродные братья и сестры юных Мамонтовых: дочери Федора Ивановича — Маша и Соня — и множество «Анатольевичей»: Милуша, Таня, Миша, а потом и другие, помоложе. Весело было в Абрамцеве каждый день. А бывали еще и «большие дни», когда предпринималось что-нибудь необычайное: катание на плотах, кончавшееся пикником, поездка в Троице-Сергиевскую лавру...

Мать и сын Серовы быстро освоились у Мамонтовых, слились с абрамцевской средой, и хотя они посетили Абрамцево впервые, когда кружка художников там еще не существовало, это посещение стало прелюдией того настоящего, на долгие годы, слияния с Абрамцевым, которому предстояло сыграть столь выдающуюся роль в жизни Серова-художника.

Мамонтовы уехали из Абрамцева в самом начале осени, в сентябре, ибо ожидалось вот-вот появление на свет еще одного ребенка. 20 октября 1875 года Елизавета Григорьевна родила дочь, которой дали имя Вера.

Летом 1876 года вернулся в Россию Репин. Все лето он прожил на даче Шевцовых (родственников жёны) и написал там небольшую вещицу: «На дерновой скамье» — картину, полную света и воздуха, своеобразно трансформирующую уроки новой французской живописи.

Работы, привезенные им из Франции, огорчили всех его друзей и почитателей. И Чистяков и Стасов, ставший репинским апологетом, после того как увидел «Бурлаков», отрицательно отозвались о его новых картинах. Репин огорчился, даже обиделся на Стасова, перестал бывать у него, но скоро понял, что, как ни горька правда, а все же она — правда: только Россия сможет оплодотворить его творчество. Он решил провести зиму у себя на родине, в Чугуеве, и в начале октября уехал из Петербурга. Пять дней он с семьей пробыл в Москве. Неизвестно, виделся ли Репин в эти дни с Мамонтовыми, которые примерно в это же время переехали из Абрамцева в Москву. Но так или иначе именно в эти дни окончательно созрело его решение после возвращения из Чугуева поселиться в Москве. «Она до такой степени художественна, красива,— писал он Стасову,— что я теперь готов далеко, за тридевять земель, ехать, чтобы увидеть подобный город, он единственный! И, несмотря на грязь, я почту себе за счастье жить в Москве!»

Репин в Чугуеве прожил год, в середине мая 1877 года он приезжал на несколько дней в Москву, чтобы найти квартиру и приготовить ее к приезду семьи. У Репиных кроме старшей дочери Веры в Париже появилась еще одна дочь — Надя, а в Чугуеве родился сын Юрий.

В этот свой приезд Репин впервые попадает в Абрамцево, о чем пишет Прахову: «Были мы у Мамонтовых и, несмотря на скверную погоду, время провели чудесно.

Я склонен думать, что Абрамцево лучшая в мире дача, это просто идеал!..»

Летом 1877 года в Абрамцеве построен был просторный дом, который прочно вошел в историю русского искусства, как «Яшкин дом». Такое необычное название произошло потому, что дом этот полюбился маленькой Верушке, которая, начав болтать, говорила о себе не так, как все дети, в третьем лице, а в первом: «я»; поэтому была она прозвана «Яшкой», а дом, к которому она прониклась такой симпатией, соответственно — «Яшкиным домом».

Первыми гостями, поселившимися в «Яшкином доме», были Праховы, приехавшие в конце лета.

В начале октября Мамонтовы переехали в Москву. В Москве уже жили Репины, приехавшие месяцем раньше.

Репин привез из Чугуева: «Возвращение с войны» — картину, навеянную балканскими событиями, «Под конвоем», «В волостном правлении», «Чудотворную икону», портреты дочерей Веры и Нади, кое-что еще, а также три удивительно острые по психологической характеристике портрета чугуевских обитателей: «Мужичок из робких», «Мужик с дурным глазом», наконец, третья из этих картин,

подлинный шедевр,— «Протодьякон», вещь необыкновенной силы; «Варлаамище», как назвал его Мусоргский, которому «Протодьякон» напомнил монаха-расстригу из «Бориса Годунова».

Третьяков, увидев картины, привезенные Репиным из Чугуева, восхитился «Протодьяконом» и предложил Репину обменять его на портрет Тургенева, который Репин в Париже написал по заказу Третьякова. Портрет не нравился ни Тургеневу, ни Третьякову, ни самому Репину. Тем не менее он был водворен в Третьяковскую галерею, ибо среди всех портретов Тургенева оказался все-таки лучшим. И вот сейчас этот портрет Третьяков хотел вернуть Репину в обмен на «Протодьякона». Репин согласился, ему самому неприятно было, что неудачная картина его кисти выставлена напоказ. И Репин после долгой торговли с Третьяковым (который упорно называл картину «этюдом», хотя отлично понимал, какая это вещь) получил за него добавочную плату.

Этим событием ознаменовалось начало жизни Репина в Москве. Поселился Репин в Большом Теплом переулке, у Девичьего поля, в доме купца Ягодина. Нередко он бывает в доме Мамонтовых на Садовой-Спасской.

Все чаще заглядывает к Чижову, с которым познакомил его в Париже Поленов и с которым он теперь сблизился, встречаясь у Мамонтовых.

Однажды осенью 1877 года Репин пришел к Чижову и увидел, что старик мертв. Чижов болел перед этим, но совсем уж было поправился, даже собирался по делам в Петербург и вдруг скончался скоропостижно.

Когда-то Репин точно так же увидел только что умершего композитора Александра Николаевича Серова и через много лет сокрушался: «Как жаль: все мы были так поражены, убиты, и мне не пришло в голову зарисовать эту красивую смерть». Теперь Репин стал трезвее. Никому ничего не сказав, он пристроился с альбомом и стал рисовать. Старик полулежит в кресле с высокой спинкой, голова его склонилась набок. На столе догорают две свечи...

Репин, использовав этот рисунок, написал небольшую картину «Мертвый Чижов» и подарил ее Савве Ивановичу. Зимой 1877/78 года (по-видимому, в начале 1878 года) Репин создал очень удачный портрет Елизаветы Григорьевны — первый живописный портрет, дающий представление не только о внешнем облике этой женщины, но и о ее характере. Репин был настолько доволен этим портретом, что дебютировал им на Передвижной выставке в 1878 году. Там же были выставлены «Протодьякон», «Мужичок из робких», «Мертвый Чижов» и «Портрет матери». Именно за эти картины Репин был принят в члены Товарищества передвижных художественных выста-

вок в обход общим правилам об обязательности определенного срока пребывания в экспонентах.

Вскоре после приезда в Россию Репина вернулся из Парижа и Поленов. Весь август 1876 года он прожил в имении своих родителей Имоченцах, сентябрь — в Петербурге, где в Академии художеств выставлены были отчетные работы пенсионеров Поленова, Репина и Ковалевского. Самой интересной работой Поленова, выполненной за границей, была картина «Право господина», за которую он получил звание академика и которую приобрел для своей галереи Третьяков. Картиной этой, однако, Поленов не сказал еще своего слова в искусстве, он, так же как и Репин, должен был соприкасаться с родной своей землей, чтобы создать что-нибудь значительное.

За время пребывания в Имоченцах Поленов написал портрет сказителя былин Никиты Богоданова — картину, о которой Репин сказал, что ее как бы «другой человек написал».

В конце сентября Поленов уехал на Балканы, в действующую армию, добровольцем, но пробыл там всего два месяца и в ноябре приехал в Москву с крестом и медалью за храбрость.

В начале июня 1877 года Поленов приезжает в Москву и, остановившись в доме Чижова, подыскивает для себя квартиру и мастерскую. Наконец он находит ее невдалеке от квартиры Репина, который в это время уехал в Чугуев за семьей.

По-видимому, Поленов бывал в это лето в Абрамцеве, ибо в письмах к нему из Чугуева Репин неизменно передает приветы Мамонтовым. В Абрамцеве Поленов, однако, не работал или почти не работал. Большая часть этюдов этого лета сделана в Московском Кремле. Из окна своей новой мастерской он делает очень светлый, солнечный этюд московского дворика, заросшего травой, со старыми, покосившимися домами, с колодцем и с церковью Спаса на Песках в отдалении.

Но поселиться Поленову в Москве все еще окончательно не удавалось. В ноябре он снова уехал на Балканы. Пробыв там до января следующего года, он при первой возможности вернулся в Россию.

Он пришел к Мамонтовым с большим солдатским ранцем, полным этюдов, привезенных из Болгарии, показывал их, дарил, рассказывал о своем путешествии. «С этого дня,— пишет в своих воспоминаниях Всеволод Мамонтов,— Василий Дмитриевич не сходил с моих глаз».

В начале лета Поленов написал свой знаменитый «Московский дворик», а в конце лета, переселившись на другую квартиру, на самую окраину Москвы, в Хамовники,— еще одну замечательную вещь: «Бабушкин сад».

Картины эти не были тогда по достоинству оценены ни критикой, ни даже самим автором, а между тем эти полотна — не только самое примечательное из созданного Поленовым, но и весьма значительное явление в отечественном пейзажном искусстве.

В 1878 году Мамонтовы приехали в Абрамцево рано — 1 апреля. На пасху приехал священник из Хотькова, и заутреню служили в доме. Елизавета Григорьевна обмолвилась, что надо бы в Абрамцеве церковку поставить. Савва Иванович согласился.

Но в этом году церковь строить не придется, пока решили пристроить к основному дому, справа по фасаду,— столовую. Гостей всегда было в Абрамцеве полным-полно, да и семья разрасталась.

Третьего мая в абрамцевском доме появилась на свет Шуренька. Родилась она маленькой, жалкой, косила глазками, плакала все время, а с ней, когда никто не видел, плакала и Елизавета Григорьевна.

Савва Иванович не надеялся, даже был почти уверен, что Шуренька не выживет, но вы́ходили все же.

Лето проходило, как обычно проходило оно в абрамцевские годы: приезжали родственники, приезжали соседи, носились по парку мальчики. Бойко топала по всем комнатам Верушка, болтала очень забавно и день ото дня становилась все обаятельнее: такая маленькая женщина. Савва Иванович Верушку любил теперь больше других.

Сам он, как обычно, уезжал по утрам в Москву, в правление, был там строг и серьезен, а к вечеру возвращался. Еще по пути от Хотькова разглаживались морщины на лбу. Слышался визг пил, стук молотков, плотники кончали пристройку. За полверсты от дома сходил он с дрожек, которые всегда подавали к приходу вечернего поезда, шел по тропинке от станции к веранде, громко, чтобы слышно было в красной гостиной, стучал по лестнице башмаками. Верушка выбегала, раскинув ручонки, ему навстречу, он приседал, чтобы стать ростом вровень с ней, она обхватывала его шею, он прижимал ее к себе, и не было в тот миг на земле человека счастливее Саввы Мамонтова...

Как знать, может быть, прав Антокольский, когда пишет ему, что его дело — искусство, а не строительство железных дорог. Вот и жена просит его быть осмотрительнее в новых проектах, не зарываться... Если бы знать, где нужно остановиться! Да и как остановиться, как бросить дело, начатое отцом и завещанное именно ему? Как остановиться, когда одно дело цепляется за другое, один проект порождает другой. Вот хотя бы Антокольский — болеет беспрерывно, то одно у него, то другое, а работает без передышки: только окончил «Петра» и «Христа», как принялся за «Сократа», окончил

«Сократа», а уже работает над «Спинозой». Теперь пишет из Парижа взволнованные письма о Всемирной выставке, о том, что академик Якоби, которому поручили экспозицию художественного отдела в русском павильоне, мстит «отступникам», то бишь передвижникам, развешивает их картины в самых невыгодных местах, а его, Антокольского, статуи расставляет так, что свет на них падает самым невыгодным образом...

Да, много в этом мире всякой дряни. Воевать с ней и воевать. Но ведь для этого нужны деньги. А где их взять, если не заниматься дорогами? Это еще вопрос, станет ли он скульптором, настоящим скульптором, а вот помогать таким, как Антокольский, как Поленов, как Репин, облегчать их путь — это он может. И — будет!..

Репин в тот год приехал в Абрамцево в начале июля со всей семьей и поселился в «Яшкином доме». Приехал он в Абрамцево с заказом Третьякова написать портрет Ивана Сергеевича Аксакова. Заказу этому предшествовали события чрезвычайные, всколыхнувшие не только всю Россию, но и всю Европу. События касались Балканской войны, и Иван Аксаков сыграл в них особую роль. В статьях своих и речах он ратовал за вступление России в войну на стороне Сербии и Черногории, в защиту восставших болгар, и на Западе появились даже такие утверждения, что-де война России с Турцией — дело рук Ивана Аксакова. Суждение это было весьма поверхностно, но доля правды в нем есть.

Балканская война была выиграна славянами. По Сан-Стефанскому договору балканские народы получали дополнительные территории и вольности.

Россия ликовала. В Петербурге строили триумфальную арку, готовились к встрече победоносного воинства. Но торжество оказалось преждевременным. Англия, Австрия, Германия созвали конгресс в Берлине для пересмотра Сан-Стефанского договора. Ход конгресса был печален для России.

И тут опять выступает от лица русской общественности Иван Сергеевич Аксаков. Речь, произнесенная им 22 июня 1878 года в Славянском комитете, была резкой, была переполнена упреками по адресу российской делегации в конгрессе — Горчакова, Шувалова — и оканчивалась словами, которые можно было истолковать как обвинение, брошенное самому царю. Речь произвела впечатление необыкновенное, и не только в России. Иван Сергеевич передал ее на Запад, и ею зачитывались в Париже. Франции, перенесшей за несколько лет до этого поражение в войне с Пруссией, было не до того, чтобы интриговать против России, больше того, там теперь России сочувствовали. Зато напечатанная в Берлине речь была немедленно запрещена личным приказом Бисмарка, все эк-

земпляры ее — изъяты. И хотя все знали, что царь недоволен результатом конгресса, но, острастки ради, чтобы неповадно было критиковать людей, царским доверием облеченных, журнал «Гражданин», где была напечатана речь Аксакова, был закрыт на три месяца, а Ивану Сергеевичу Аксакову предложили покинуть Москву. Он удалился во Владимирскую губернию, в село Варварино, принадлежащее дочери поэта Тютчева — Екатерине Федоровне (на другой дочери Тютчева — Анне Федоровне — Аксаков был женат).

Через несколько месяцев, правда, царь разрешил Аксакову вернуться в Москву, но пока что Иван Сергеевич был пострадавшим за правду и за честь славянскую. И вот в эти тревожные и наполненные бурными страстями дни начала июля Третьяков заказал Репину портрет опального славянофила.

С этим заказом Репин и приехал в Абрамцево.

Работал он в Абрамцеве в то лето много и плодотворно; рисовал гостей мамонтовского дома: Мстислава Викторовича Прахова, который так привязался к Мамонтовым, что стал как бы членом семьи; рисовал племянницу Мамонтовых Танечку; рисовал Сережину гувернантку Александру Антоновну; нарисовал всю компанию за чтением в красной гостиной. Написал маслом на лужайке на фоне леса свою старшую дочь Веруню с букетом цветов. Портрет получился светлый и солнечный.

Но главным интересом и Репина и всех в Абрамцеве тем летом были Балканские события. Еще из Чугуева он привез картину «Возвращение с войны» — раненый солдат в родной деревне. Потом в Москве написал картину, изображавшую проводы хирурга Пирогова на Балканы, а когда война окончилась, написал еще одну вещь — «Герой минувшей войны», которую в письме Третьякову, просившему уступить ему картину, называл просто «Солдатик».

Но самые капитальные картины, связанные с волновавшей всех темой, Репин начал тем летом в Абрамцеве. Первая из них — «Проводы новобранца». Он много работал с натуры. Крестьяне окрестных деревень — Ахтырки, Быкова, Репихова, Хотькова — позировали охотно. Многие из них стали прототипами будущего произведения, и Репин был доволен результатами труда этого лета.

Второй замысел Репина, возникший в то лето в Абрамцеве, вылился в картину, ставшую одним из значительных произведений не только Репина, но и всей русской художественной школы,— «Запорожцы»...

В Абрамцево продолжали приезжать гости. Разговоры то и дело переходили на историю прошедшей войны. Толковали о трагических, обидных результатах Берлинского конгресса. Во время одной из таких бесед, когда женщины куда-то удалились, профессор Мо-

сковской консерватории Рубець, огромный, круглолицый, огляделся и, удостоверившись, что его окружают одни мужчины, таинственно полез в боковой карман и, достав исписанный мелким почерком листок, сказал:

— От, братцы, послухайтэ, яку наши диды с туркой дипломатыю велы. И не якых конгресив! Жинок блызько нэмае? — бо тут такэ солоно пысанэ — нэ для жиночого слуха.

Мелко исписанный лист бумаги оказался знаменитым ответом запорожцев султану Ахмету III.

Рубець читал мастерски, и каждая прочитанная им фраза вызывала такой хохот, что ему пришлось все письмо читать под этот разноголосый веселый аккомпанемент.

В тот же вечер, оставшись с семьей в «Яшкином доме», Репин все вспоминал письмо запорожцев, которое он, собственно, знал чуть не с детства. В родном его Чугуеве, на Украине, неподалеку от бывшей Запорожской Сечи, списки этого письма прятали чуть ли не в каждом доме.

Он взял чистый лист бумаги и начал набрасывать композицию сцены, какой она ему представлялась.

На следующий день, к приезду Саввы Ивановича из Москвы, рисунок был готов, под ним подпись: *«Запорожцы пишут ответ султану Ахмету III»* — и в правом нижнем углу: *«Абрамцево, 26 июля 1878 года»*...

Так день за днем проходила жизнь в Абрамцеве. Настал август, Репин совсем уже собрался ехать в Варварино писать Ивана Аксакова, как вдруг нежданно-негаданно — уж и надеяться перестали — приехал Тургенев, выполнил-таки обещание, данное два года назад в Париже.

Приехал он не один. Его сопровождала, словно сателлит большую планету, и все время около него была молодая писательница Елена Ивановна Бларамберг, публиковавшая довольно слабые свои опыты под псевдонимами Апрелева и Ардов.

Тургенев был встречен с превеликим почетом и, хотя погода выдалась прохладная и солнце то и дело уходило за тучу, гулял по абрамцевской роще и вдоль Вори, сопровождаемый Мамонтовыми и Репиным, конечно же, отложившим свой отъезд в Варварино ради такого случая. У одной излучины Тургенев остановился и сказал, что именно здесь когда-то любил удить рыбу Аксаков, и сам он, Тургенев, здесь когда-то удил вместе с Сергеем Тимофеевичем, и на зависть хозяину, у которого в тот день клевала только всякая мелочь, подцепил огромную щуку, даже волновался, вытаскивая ее на берег.

После полудня вернулись домой. В новой пристройке, только что оконченной, был накрыт стол. Верушка вбежала в комнату и остановилась, с любопытством разглядывая незнакомых людей. Тургенев взглянул на нее, и лицо его расплылось, глаза сощурились и лучились такой ласковостью, что и Верушка в ответ заулыбалась. Тургенев с ловкостью, неожиданной для его возраста и осанки, подхватил ее, сел к столу, усадил Верушку на колени и с комической серьезностью отвечал на ее милые вопросы.

Подали чай. Репин не утерпел: попросил Тургенева разрешить ему сделать еще одну попытку написать его портрет. Ведь вот так-таки нет ни одного стоящего портрета Ивана Сергеевича. О своем портрете, писанном в Париже, Репин был столь же невысокого мнения, как и о других,— Перова, Похитонова и столь ценимого Тургеневым Харламова. А Павел Михайлович Третьяков так хочет иметь хороший, настоящий портрет Ивана Сергеевича.

Тургенев согласился. Но не сейчас. Сейчас он — вот только побывает, кстати сказать, в Кунцеве, на даче Павла Михайловича,— и, не задерживаясь в России, отправится в Париж. В России у него, чуть начинаются холода, тотчас разыгрывается подагра. А вот весной он опять приедет в Москву и тогда, пожалуйста, готов позировать. А то правда ведь — ни одного удачного портрета...

Поинтересовался, над чем сейчас работает Репин. Репин о «Проводах новобранца» умолчал. Рассказал, что вот уже год пишет «Царевну Софью в келье во время казни стрельцов». И тут же, повернувшись к госпоже Бларамберг:

— Голубушка, Елена Ивановна, будьте так добры, дайте сеанс. Очень у вас лицо для моей работы подходящее...

Он стал говорить о том, что обобщенный образ, даже если это образ конкретного исторического лица, тем полнее и интереснее, чем больше человеческих индивидуальностей удается воплотить в нем.

Елена Ивановна, слыша, как охотно согласился Тургенев в будущем году позировать Репину, только возликовала от такой чести:

— Ну конечно, конечно! Ради бога! Если это нужно для работы, пожалуйста: и сеанс, и два, и три.

Репин повеселел. До чего же удачно получилось, что не уехал он в Варварино. Кстати уж сказал о том, что думал сегодня, а теперь, наверное, завтра или послезавтра, поедет выполнять заказ Третьякова: писать портрет другого Ивана Сергеевича — Аксакова.

— Да ну, вот чудесно! — Услыхав об Аксакове, Тургенев оживился, стал рассказывать, как спорил он, молодой западник, с молодым славянофилом Константином Аксаковым. Вот был яростный спорщик! Часами, бывало, до хрипоты спорили; понять ли Россию умом или не понять и измерить ли общим аршином, как Тютчев

выразился. Ну что касается аршина, то здесь Тютчев, может быть, и прав, аршином только в России и меряют, а вот во Франции — метром. А что касается до того, можно ли умом понять Россию, так здесь он, Тургенев, считал и сейчас считает, что можно. И как был он, Тургенев, западник, так и сейчас им остался, но считает, что Россия такая же страна, как и другие, что русский народ такой же, как и другие, и что никакой загадочной русской души нет. А вот Константин Сергеевич доходил в спорах до того, что русскими стал признавать только лишь тех, кто родился в Москве и в окрестных губерниях, а кто подальше, так тот уж и не совсем русский. Тут Тургенев расхохотался тонко и заразительно и, точно тайну какую-то, сообщил, что забыл, наверно, Константин Сергеевич — ведь папенька его, Сергей Тимофеевич, родился-то вон где, в Уфимской губернии, да и сами братья-славянофилы, Константин и Иван, в тех же краях родились, и тоже, выходит, будто не совсем уж и русские.

— Конечно,— Тургенев откинулся на спинку стула,— это не значит, что если он западник, так он равнодушен к своему народу. В прошлом году, если бы был помоложе, непременно отправился бы на Балканы воевать за свободу славян. Но одно дело любить свой народ, другое — толковать об его исключительности.

— Да, господа.— Тургенев на несколько мгновений умолк и задумался.— А все же чудесная была семья у Аксаковых! Как они отца своего любили, как почитали! Боготворили просто. И было за что. Прекрасной души человек был Сергей Тимофеевич. А писал таким языком, что дай бог всякому. Читаешь его и словно слышишь живой голос. Грустно, что ушло все это безвозвратно. И молодость ушла.

Тургенев вздохнул и, улыбнувшись, оглядел слушателей. Ему внимали как зачарованные. Даже Верушка притихла у него на коленях.

— Вы,— обратился он к Репину,— обязательно передайте мой привет Ивану Сергеевичу. Споры — спорами, взгляды — взглядами, а люблю я его сердечно. Как молодость свою любят... И человек он отважный. Такую чудесную речь сказал. И — даром что славянофил,— речь-то свою на Запад сам переслал. В Париже она, должен вам сказать, огромное впечатление произвела. И это уже дело давнее, но — строго между нами — ведь он еще лет десять назад в Лондон ездил, к Герцену, и в «Полярной звезде» была напечатана одна его вещица, как сами понимаете, без упоминания имени автора. Это ведь было еще при «незабвенном». Вот вам и славянофил. Прав был, видно, Герцен. До вас, верно, «Полярная звезда» и «Колокол»

не очень доходили, а ведь когда Константин Сергеевич умер, Герцен писал, что и славянофилы и западники хотя и смотрят, как Янус, в разные стороны, а сердце у тех и других — одно.

Назавтра Репин уехал и вернулся через неделю с портретом Ивана Аксакова. С полотна глядел умными глазами дородный краснолицый старик.

Репин рассказывал, что Аксаков вот ведь, кажется, просвещенный человек, и умом господь не обидел, и правдолюбец, а что сказал: «Вы бы, говорит, Илья Ефимович, лица мне поубавили, рожи у меня много». И просил еще, чтобы побледней лицо ему сделать. Ах, горький хлеб у портретиста, все хотят быть красивее, чем в натуре. Нет, он, Репин, на такие вещи не идет. И рожи не убавляет и вообще против натуры не шел и не пойдет.

И вдруг с налета предложил Мамонтову:

— Савва Иванович, а как же с вами? Давайте-ка я вас сегодня напишу. В пандан к зимнему портрету Елизаветы Григорьевны.

Тотчас же побежали в «Яшкин дом» за мольбертом, кистями и красками. Репин установил холст и так живо, бойко набросал углем рисунок, что все только диву дались, и тут же стал писать красками. Быстро, весело смешивал их на палитре, отходил, иногда даже отбегал на несколько шагов, глядел на Савву Ивановича и на портрет, радостно улыбался тому, что так хорошо идет, и в тот же день — 16 августа — окончил портрет. Отвалился на спинку стула со счастливым лицом и, удовлетворенный, вывел подпись. Ах, какое наслаждение дает творчество, когда чувствуешь, что дело идет так быстро и хорошо! Ни с чем не сравнимое наслаждение!

Через несколько дней Репины уехали в Москву. А Мамонтовы прожили в Абрамцеве еще полтора месяца. Лишь в конце сентября, когда пошли дожди и дорожки в парке превратились в сплошную грязь, когда мальчики стали тоскливо глядеть в окна и только Сережа, накинув плащ и шапочку, выбегал покормить любимых своих собак, когда даже у милой Верушки лицо поскучнело, а Шуренька, совсем было приободрившаяся, стала плакать и капризничать,— начали собираться в Москву и 10 октября покинули Абрамцево.

Между тем в Москву прибыла Валентина Семеновна Серова со своим Тошей, который опять, как и в Париже, стал учеником Репина, а весной следующего года и его пенсионером, потому что Валентина Семеновна уехала под Новгород, в деревню Сябринцы, где деятельно занялась пропагандированием музыки среди народа. Она закончила оперу «Уриэль Акоста» и уже начала новую — «Илья Муромец».

Зимой 1878/79 года, пока Серов жил с матерью, он бывал у Мамонтовых не очень часто, хотя и рвался к ним всей душой: там всегда было весело и как-то уютно, тепло — не то что дома...

Той же зимой в доме Мамонтовых появился еще один художник — Виктор Михайлович Васнецов,— и очень скоро стал одним из деятельнейших участников кружка. Васнецов поселился в Москве в марте 1878 года и не успел познакомиться с Мамонтовыми до их отъезда в Абрамцево. Он был хорошо знаком с Репиным и Поленовым, которые сняли ему квартиру на Остоженке.

Васнецов родом был вятич, детство провел в селе Рябово в семье сельского священника. В родных местах слышал Виктор Михайлович русские сказки, исторические рассказы о подвигах богатырей, принявшие за древностью времени и при передаче из уст в уста характер легенды или сказки. Вятский край славился резчиками по дереву, и резьба эта тоже хранила аромат стародавней Руси. Учение свое Васнецов начал в семинарии в Вятке, думая, видимо, продолжать поприще отца, но страсть к искусству превысила все — он ушел с предпоследнего курса и уехал в Петербург с родительским благословением, но совсем почти без денег.

Это был конец 60-х — начало 70-х годов, когда так успешно выступали со своими жанровыми полотнами Перов, В. Маковский, Корзухин, Прянишников... И Виктор Васнецов пошел по проторенному пути: в Академии художеств рисовал «Люция Вера» и натурщиков, исполнял программы на античные сюжеты, потом, сблизившись с Репиным и Антокольским, а позже с Поленовым, Савицким, Суриковым, Куинджи, он то рисовал «Бурлаков», подобно Репину, то «Купеческое семейство в театре», то делал многочисленные зарисовки «городских типов», явно предназначенные для будущих работ, которые и не замедлили появиться: «Нищие певцы», «Чаепитие в трактире» (чем-то напоминающее мясоедовское «Земство обедает»), «У ворот казармы» и, наконец, «С квартиры на квартиру». Эти картины оказались нисколько не ниже лучших произведений ранней передвижнической школы. Но подняться выше, пойти дальше своих предшественников Васнецов не сумел.

В 1876—1877 годах Васнецов, хотя и не был пенсионером Академии, подобно Репину и Поленову, проводит несколько месяцев в Париже, смотрит, учится, но, так же как и его друзья, мало что делает вдалеке от родины. Самой значительной его парижской работой была картина «Акробаты» («Балаганы в Париже»). Но душа его лежала к иному. Еще в Петербурге он пишет картину, где жанр сочетается с историей и даже в какой-то мере с мифологией, «Княжеская иконописная мастерская». В Париже он вдруг неожиданно

для всех пишет эскиз «Богатыри» — Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович охраняют мир и покой своих сограждан.

В апреле 1878 года Васнецов поселяется в Москве и в начале лета пишет несколько жанровых картин, связанных с Балканскими событиями: «Военная телеграмма», «Карс взяли. (Победа)».

В это время Васнецов — признанный передвижник, от него ждут новых «Картинных лавочек». Экспонентом он стал еще в 1874 году, а с марта 1878 года он — действительный член Товарищества. Некоторое время он еще выставляет такие чисто жанровые вещи, как «Кабак», «Преферанс», «Вынос иконы».

Но уже зреет в нем иное. Детские впечатления, рассказы о старине, сказки и былины — выражение духа народа, того непреходящего, что поборол века, пережило многие живописные и литературные направления,— все это захватывает его властно и крепко.

Поэтому и звучит несколько противоречиво, но в то же время и закономерно, его признание Стасову, сделанное много лет спустя, в 1898 году, когда Васнецов был уже победителем на этой своей стезе, триумфатором: «...во времена самого ярого увлечения жанром в академические времена в Петербурге меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы, противоположения жанра и истории в душе моей не было. Решительный и сознательный переход из жанра совершился в Москве златоглавой, конечно. Когда я приехал в Москву, то почувствовал, что приехал домой и больше ехать уже некуда. Кремль, Василий Блаженный заставляли меня чуть не плакать, до такой степени все это веяло на душу родным, незабвенным».

Итак, с октября 1878 года Васнецов работает в Москве. Здесь новые замыслы начинают брать верх над тем, что было данью общим настроениям, веяниям времени.

Он находит понимание и поддержку друзей-художников, которых Москва тоже захватила сохранившимся историзмом и особым колоритом московского быта. Репин пишет «Царевну Софью», Суриков — «Утро стрелецкой казни», Поленов еще летом 1877 года много работал в Кремле, писал солнечные этюды кремлевских зданий, кремлевские интерьеры (для задуманной им картины из русской истории: «Пострижение негодной царевны»).

Вспоминая впоследствии об этой поре начала московской жизни своего брата, Аполлинарий Михайлович Васнецов писал: «Трудно было в это время Виктору. Петербургские деловые связи были прерваны, а московские еще не наладились. Разные штуки мы придумывали, чтобы кормиться. Работал главным образом Виктор, а я у него был как бы заведующим хозяйством, поскольку на одного заказы еще удавалось получить, а я знавал свое ремесло тогда еще маловато».

Поистине счастьем и удачей было для Васнецова знакомство с семьей Мамонтовых.

Мамонтов сразу же оценил одну из ранних работ Васнецова — «С квартиры на квартиру». «Я не знаю в русской школе живописи произведения, подобного этой картине,— говорил Савва Иванович.— В ней с удивительной силой показаны не просто бедные люди, меняющие угол для жилья, а раскрыто безмерное людское одиночество, поджидающее необеспеченных людей в наших условиях существования... Страшное, угнетающее одиночество, которое неизбежно для бедных людей.

Это вовсе не картина жизни петербургской служилой бедноты, это поэма, трагедия одиночества, это приговор чиновной России, умеющей только управлять, видеть в людях только беспрекословных исполнителей ее воли, желаний и выбрасывающей из жизни всякого, кто не может уже писать входящих и исходящих бумаг...»

Может быть, Мамонтов излагал свои мысли не столь книжным языком, каким передал их со слов самого Васнецова, записанных много лет спустя, биограф художника, но суть сказанного — и это главное — выражена, надо думать, верно.

Таким образом, Васнецов был оценен Мамонтовым и ему было подставлено крепкое плечо. Зря тревожился Крамской, когда писал Репину: «Наше ясное солнышко — Виктор Михайлович Васнецов. За него я готов поручиться, если вообще позволительна порука. В нем бьется особая струнка, только что нежен характером,— ухода, поливки требует!»

«Ухода и поливки», на которые готов был Мамонтов, Крамской, конечно, предвидеть не мог, зато мог он опасаться осложнений иного рода, и опасения эти оправдались. Васнецову предстояли размолвки с передвижниками. Но об этом в свое время... Выставка 1879 года прошла для Васнецова гладко. Он окончил начатый еще в Петербурге «Преферанс» — это было последнее произведение, которое вызвало единодушное одобрение в Товариществе передвижных выставок.

Начало сближения Васнецова с семьей Мамонтовых совпало, как было уже сказано, с увлечением художников-москвичей русской стариной. И по силе этого увлечения с Васнецовым мог конкурировать разве только Суриков.

«Для меня,— передает слова Васнецова В. М. Лобанов,— не было лучшей прогулки, как бродить по набережной вдоль стен Кремля, заходить в темные, еле освещенные немногочисленными лампадами приделы Василия Блаженного». «В первые месяцы жизни в Москве в прогулках по улицам, Кремлю и вокруг Кремля я набирался московского духа, запоминал встречных людей, толкаясь

среди народа на базарах и площадях. Я жадно впитывал в себя изумительнейшие архитектурные красоты московских построек, за каждой из которых чувствовал их создателя, видел предков сегодняшних жителей Москвы. Из сравнений, контрастов, противоположностей Петербурга и Москвы я постигал святая святых моего народа, прислушивался к биению его сердца, вникал в тайники его ума, наблюдал трепет его чувства...».

Первой картиной Васнецова, в которой воплотились эти новые и в то же время исконные его настроения, было огромное полотно на сюжет «Слова о полку Игореве». Картина называлась «После побоища Игоря Святославича с половцами».

«Слово о полку Игореве» многих в те годы увлекало и в столицах и в провинции. Еще учась в вятской семинарии, Васнецов познакомился с сосланным туда за участие в польском восстании епископом Адамом Красинским, переводчиком «Слова» на польский язык. В Петербурге Васнецов был близок со студентом И. П. Савенковым, знатоком древнерусской литературы. Но наибольшее влияние оказал на него в этом смысле Мстислав Викторович Прахов, с которым в ноябре 1878 года Васнецов познакомился у Мамонтовых. Мстислав Викторович еще в студенческие годы увлекался «Словом» и писал о нем научную работу. Беседы с Праховым много дали Виктору Михайловичу...

К сожалению, беседы эти окончились очень скоро. В конце января 1879 года Мстислав Викторович — этот идеалист, человек не от мира сего,— покончил самоубийством в одной из московских гостиниц.

Однако за то короткое время, что провели в беседах у Мамонтовых Мстислав Викторович и Васнецов, последний твердо решил написать картину «После побоища Игоря Святославича с половцами» и уже начал набрасывать эскиз и делать этюдные зарисовки.

Но беден был тогда Васнецов удручающе. Кроме младшего брата Аполлинария, который был у него «на руках» и который оставил известный уже нам рассказ о первых месяцах жизни Васнецова в Москве, «на руках» у него была еще и молодая жена, и потому бедность особенно тягостна была Васнецову. Передвижная выставка, открывшаяся в начале 1878 года, не принесла Виктору Михайловичу ни гроша.

«Выставка наша кончена 1 июня в Москве,— писал он Крамскому,— и картины мои в целости остались... никто не купил ни одной... Сижу без денег, и даже взаймы негде взять. Прибавьте к этому настоящее кризисное время. Если у Вас, Иван Николаевич, есть лишних 200 рублей — то не откажите ссудить меня ими... обращаюсь к Вам просто в состоянии метания из стороны в сторону».

Крамской ссудил просимые деньги в два срока, но отдавать их ему Васнецов начал лишь в начале 1879 года, когда получил деньги у Мамонтова. Савва Иванович заказал Васнецову и еще нескольким художникам рисунки для альбома, который он собирался издать [17]. Васнецов исполнил три рисунка: «Подружки», «Княжеская иконописная мастерская» и «Витязь на распутье». Деньгами, полученными за них, он расплатился с Крамским и получил возможность завершить работу над картиной «После побоища». Таким образом, с 1879 года он уже начал чувствовать дружескую поддержку Саввы Ивановича, но к отношениям подобного рода, когда художник и его заказчик — друзья, был он непривычен и, запуганный неудачным началом своей московской жизни, осторожно шел на сближение.

Еще до того как Васнецов приехал в Москву, Репин и Поленов рассказывали о нем, и Елизавета Григорьевна участвовала в подыскании Васнецову квартиры, помогла выбрать из множества вариантов тот именно, который отвечал бы потребностям семьи художника. Виктор Михайлович и жена его всегда благоговели перед Елизаветой Григорьевной, перед душевной ее чистотой и самоотверженностью.

Что касается Саввы Ивановича, то впечатление, произведенное им на Васнецова, придется передать в несколько приглаженном виде, который придал словам художника его биограф В. М. Лобанов: «При первой встрече он поразил меня и привлек даже своей наружностью: большие, сильные, я бы даже сказал, волевые глаза, вся натура стройная, складная, энергичная, богатырская, хоть среднего роста, обращение прямое, откровенное — знакомишься с ним в первый раз, а кажется, что уже давно был с ним знаком».

Здесь нас интересует, конечно, не столько описание внешности Мамонтова, которое прекрасно передают даже фотографии, а еще лучше два портрета Репина и рисунки Серова, сколько впечатление, произведенное им на Васнецова, особенно последние слова, свидетельствующие о черте, редкой в людях,— с первого момента казаться старым знакомым.

И это свойство Саввы Ивановича и сердечность Елизаветы Григорьевны так благотворно подействовали на Васнецова, что уже к весне 1880 года он почувствовал себя совсем своим человеком у Мамонтовых и как-то вдруг налился силой, обрел уверенность в себе.

В воспоминаниях Васнецова, записанных Лобановым, есть отрывок, который позволяет ощутить то состояние мира и покоя, состояние устроенности, которое поселилось тогда в душе Васнецова: «Наступления вечера, когда можно было пойти к Мамонтовым, я да и многие другие художники ждали с особым трепетом. Поднимаясь по большой лестнице, ведущей в комнаты, я чувствовал какое-то

особое, приподнятое настроение, а при первых словах и рукопожатиях с хозяевами дома мне становилось как-то уютно, по-семейному. Около кипящего самовара за чайным столом сидела Елизавета Григорьевна. По-орлиному глядевший на всех, стремительный и напряженный, как тугая пружина, Савва Иванович говорил всегда с огромной страстностью и увлечением.

О чем только не говорилось за мамонтовским столом! Какие только вопросы не обсуждались и не затрагивались! Текущие наши работы, намечавшиеся выставки, театральные постановки, игра артистов, новые книги, газетные статьи, приезды и отъезды художников или знаменитых певцов и музыкантов, беседы обо всем этом затягивались далеко за полночь...»

Летом 1879 года Васнецов поселился хотя и около Мамонтовых, но не в самом Абрамцеве, а в одной из соседних деревень — Ахтырке. Однако, по мере того как время шло, он все больше тянулся к Мамонтовым, все чаще приходил по вечерам в Абрамцево. А потом прогулки эти и вечерние беседы стали каждодневными. И Савва Иванович каждый вечер стал ходить встречать Васнецова.

«Ярко почему-то запечатлелся у меня в зрительной памяти,— пишет В. С. Мамонтов,— один вечер, когда отец с нами, мальчишками, пошел по дороге в Ахтырку встречать Васнецова. Ясно вижу... как мы, выйдя из усадьбы в чистое поле, заметили вдалеке отчетливо выделявшиеся на светлом горизонте две приближающиеся к нам длинноногие человеческие фигуры — это были Виктор Михайлович со своим младшим братом Аполлинарием».

В 1879 году Мамонтовы переехали в Абрамцево еще раньше, чем всегда,— 23 марта. «7 апреля,— пишет в «Летописи сельца Абрамцева» Савва Иванович,— Воря была в необычайном разливе, так что я, приехав из Москвы, не мог перебраться из-за реки у усадьбы и должен был переходить через железнодорожный мост. Все лето прожили в «Яшкином доме» Репины, а в Монрепо Праховы». Репин в апреле 1879 года, разозленный отрицательным отзывом Стасова о «Царевне Софье», уехал в Чугуев, а семья его приехала в Абрамцево без него в самом начале мая. Сам же Репин приехал в тот год в Абрамцево в середине мая, и тотчас же появился юный его ученик Антон Серов.

Серов ни на шаг не отходил от Репина и рисовал беспрестанно все то, что рисовал его учитель, и многое помимо него. Репин все лето ездил по окрестным деревням, делал эскизы к «Проводам новобранца».

Результаты работы Репина, как и Серова, не ограничивались этюдами к «Проводам новобранца». Репин пишет маслом жену свою Веру Алексеевну на одном из многочисленных абрамцевских мости-

ков, очень живописном. Рисует портрет двоюродной сестры Елизаветы Григорьевны — Маши Якунчиковой (впоследствии художницы, очень талантливой, рано умершей в Швейцарии от туберкулеза — Марии Васильевны Якунчиковой-Вебер).

Но самый удачный из репинских портретов этого лета — портрет племянницы Саввы Ивановича,— Сони, которая после смерти отца каждое лето проводила в Абрамцеве (портрет этот только недавно разыскан и приобретен Абрамцевским музеем, до того был он известен лишь по маловыразительной репродукции [18]). Соня в пестром украинском костюме, с монистами сидит на веранде среди цветов, чуть скосив свои удивительно красивые глаза в сторону художника.

А слева от Репина рисует ее — карандашом — Антон. Конечно, на скорую руку сделанный рисунок Серова не идет в сравнение с репинским блестящим портретом Сони, но этюд Серова, несомненно, говорит о растущем мастерстве молодого художника.

В августе 1879 года (а не в 1880, как обозначено на портрете Репина) Репин пишет, а Серов опять рядом рисует портрет Саввы Ивановича в белой рубашке [19]. И вот здесь он уже едва ли не превосходит своего учителя, его рисунок — хотя это только рисунок — динамичнее, лаконичнее и по характеристике едва ли не острее.

Что еще писал Репин тем летом в Абрамцеве? Натюрморт «Яблоки и листья», рядом с ним те же «Яблоки и листья» пишет Серов (и на холсте квадратного, а не горизонтального, как у Репина, формата). Иных различий у этих картин нет. В искусстве натюрморта учитель и его четырнадцатилетний ученик равны.

Впрочем, Репин считает, что равны они не только в искусстве натюрморта. С каждым днем он становится все более высокого мнения о своем ученике, трудолюбие которого не знает предела.

Список рисунков, сделанных Серовым летом 1879 года в Абрамцеве, баснословно велик: десятки листов заполнены портретами его обитателей, пейзажами Абрамцева и зарисовками окрестных деревень. Первый жанровый рисунок Серова «Линейка» сделан Серовым в Абрамцеве тем же летом 1879 года, которое было чем-то очень важным, очень значительным в становлении искусства Серова. «Как портреты, так еще более пейзажи говорят о том,— пишет Грабарь,— что приехавший весной 1879 года в Абрамцево 14-летний Серов возвращался в Москву уже художником с собственным творческим лицом и самостоятельным, независимым от Репина, способом видеть, познавать и передавать природу».

В «Летописи сельца Абрамцева» Савва Иванович писал, что «все лето 1879 года было очень плохое, дождливое и холодное. 9 июня был мороз, который сильно повредил растительность. Зелень на берегах была убита» [20]. Несмотря на это, жизнь в Абрамцеве, как всегда,

была весела, наполнена событиями, приездами гостей: приезжал из Парижа Боголюбов, из Петербурга — Крамской.

Мамонтовы, Репины, Васнецовы, Праховы, Поленов, многочисленные родственники хозяев устраивали то и дело пикники и кавалькады.

Шарж на одну из таких кавалькад нарисовали Репин и Серов, причем на рисунке Репина изображен Серов, а на рисунке Серова — Репин.

Первого сентября был день рождения Елизаветы Григорьевны, и памятью о том, как был отпразднован этот день в Абрамцеве, осталась картина Репина. Только это какое-то «нерепинское» полотно,— это похоже на сказку... Изображен вечер 1 сентября — детский праздник в лесу. Видна со спины фигура Елизаветы Григорьевны, исполненная какого-то вдохновенного изящества. В поднятой ее руке — горящий факел, свет которого вырывает из тьмы несколько стволов, нижние ветви деревьев, группку ребятишек, идущих следом за Елизаветой Григорьевной. Лишь один мальчик в матросском костюме (судя по возрасту — Сережа Мамонтов) забежал вперед, обернулся, и пламя освещает его лицо, глаза его блестят, он весь — воплощение чистой детской радости. Необычайная картина! Писана она, конечно, не с натуры, а по впечатлениям того вечера; на ней дата: *«1 сентября 1879 года»*.

В этот день Репин преподнес Елизавете Григорьевне в подарок ее портрет, писанный полтора года назад, побывавший в 1878 году на Передвижной. Этим и объясняется ошибка в датировке портрета. Именно в этот день Репин, по-видимому, и поставил дату: 1879 год.

Репин теперь уже твердо стоит на ногах и знает, что ему нужно. Он часто встречается с Костомаровым, с ним намечает маршрут предстоящей поездки на юг, в места поселений запорожцев, чтобы там собрать материал, необходимый для картины, задуманной прошлым летом в Абрамцеве.

Весной 1880 года Репин, взяв с собой Серова, уехал в Запорожье и в Крым. В августе они приехали в Абрамцево, привезя из поездки гору рисунков и этюдов — все, что нужно ему было для предстоящей еще многолетней работы над «Запорожцами».

А зимой 1879/80 года он то и дело появляется у Мамонтовых со своим Антоном, рисует, пристроившись в уголке, членов семьи Мамонтовых и их гостей.

Серов в это время все больше сближается с семейством не только Саввы Ивановича, но и Анатолия Ивановича Мамонтова. Серов привык в родительском доме, как мало он в нем ни жил и как редко потом ни общался со своей матерью, к музыке. А музыкальная атмосфера в доме Анатолия Ивановича была насыщенной. Его жена Ма-

рия Александровна, хотя и оставила после замужества артистическую деятельность, дома продолжала заниматься музыкой и побуждала к тому своих детей.

Рассказывая об этом периоде жизни сына, Валентина Семеновна Серова пишет: «Тошины музыкальные запросы были вполне удовлетворены знакомством с семьей Анатолия Ивановича Мамонтова; в его доме культивировалась камерная музыка, до сей поры мало известная моему сыну. Кроме того, что она обогатила его музыкальные знания, она приковала его к «Анатольевичам», тем более что один из сыновей, готовившийся в художники, близко сошелся с ним». Этот «один из сыновей» был Михаил Анатольевич Мамонтов, который впоследствии действительно стал художником, хотя и небольшим.

Еще более интересным было знакомство Серова с Ильей Остроуховым, служащим в магазине игрушек, который содержала Мария Александровна Мамонтова. Остроухов был длинен, неуклюж, застенчив, исписывал мельчайшим почерком десятки изящнейших записных книжек излияниями по поводу своего чувства, предметом коего была Таня Мамонтова. Но если бы интересы Остроухова ограничивались только работой в магазине и влюбленностью в дочь хозяйки этого магазина, он, конечно, не стоил бы внимания. Остроухов был образованнейший человек, обладавший и вкусом, и знаниями, и способностями. Он недурно играл на фортепиано, увлекался биологией, он едва ли не первый оценил пейзажи Поленова и тянулся к знакомству с ним. Знакомство с Серовым, который, несмотря на разницу возрастов, считался на короткой ноге с Поленовым, сулило Остроухову приятные перспективы. Репин этой зимой организовал у себя рисовальные вечера, в которых кроме него самого и Серова участвовали также Васнецов, Суриков и Поленов. Постепенно Остроухов стал тоже бывать — нет, не на рисовальных вечерах — для этого он еще не был достаточно подготовлен,— просто в доме Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны и особенно сблизился именно с Елизаветой Григорьевной. Тогда же началось его сближение с Поленовым.

Таким образом, положение всех — старших и младших — участников кружка, который теперь мы называем Мамонтовским, стало более или менее определенным.

Что же, однако, представлял он собой, Мамонтовский художественный кружок?

Это было объединение совершенно уникальное. В кружке не было определенного, какими-нибудь рамками ограниченного числа участников, не было четких границ, ибо никто не вступал в него и никто из него не выбывал. Он никого не сковывал никакими обязательствами. Каждый мог по желанию или по необходимости исчезнуть из поля зрения и по желанию же появиться. Участниками его

считались в те годы и такие первостепенные таланты, как Серов, Коровин, Врубель, и такие, как Неврев, Николай Кузнецов.

У кружка этого не было никакого устава, он не провозглашал никакой программы, никакого направления, никакой доктрины. Это было совершенно свободное объединение художников, стихийно основавшееся на принципах доброй воли и самого широкого демократизма.

И благодаря этому участниками этого кружка были написаны картины, ставшие украшением русской художественной школы.

Разумеется, кружок мог существовать только при наличии объединяющего центра. Им стал Мамонтов. Кружок стали называть Мамонтовским стихийно. Собственно, официально такого названия не существовало, его нет ни в искусствоведческой, ни в мемуарной, ни в эпистолярной литературе того времени. Оно возникло ретроспективно, когда определилось значение кружка и стала понятна роль в нем Мамонтова.

Еще один аспект существования кружка — материальный.

Здесь можно сколько угодно говорить о социальном положении Мамонтова, но нельзя забывать: купцов, заводчиков, финансистов тысячи было в России, а Мамонтов был один.

И вот получилось так, что состояние дел Мамонтова имело в какой-то мере отношение к развитию русского искусства XIX века.

В те годы дела Мамонтова шли успешно. Донецкая дорога давала немалый капитал компании, которую он возглавил. Процветал и весь Донецкий каменноугольный бассейн, обрастал заводами. Россия становилась более мощной, догоняла Европу, и Мамонтов чувствовал себя участником этого процесса.

Он хотел сочетать практические дела и искусство — желание трудно выполнимое. Он вспоминал письмо Антокольского. «Я думаю,— писал Антокольский,— что не Вы с Вашей чистой душой призваны быть деятелем железной дороги, в этом деле необходимо иметь кровь холодную, как лед, камень на месте сердца и лопаты на месте рук. Ведь Вы сами все это лучше меня знаете, не мне Вам об этом говорить!»

Конечно же, слова Антокольского, как ни тревожили они покой Мамонтова, оставались лишь добрыми пожеланиями. И Мамонтов старался изо всех сил, чтобы те деньги, которые приносила ему его предпринимательская деятельность, расходовались не столько для личного обогащения, сколько для помощи художникам, которые стали теперь попросту близкими ему людьми, ибо сам он был человеком богатейших художественных возможностей, человеком, чей вкус и духовные потребности возрастали непрестанно. Потому так необычна была его помощь художникам. Но ведь в конце концов можно было

помогать тем же художникам иным, менее хлопотливым способом. Можно было стать коллекционером, собирателем картин, и это было бы тоже помощью художникам. Хотя для собирателя главное — любовь к картине, к произведению искусства, и только.

Мамонтов, конечно, любил и картины — а как же иначе? — потому-то он и любил художников. Но при всей своей любви к произведениям искусства, людей, создававших эти произведения, он любил больше. Он ощущал необходимость дышать с ними одним воздухом, жить одной жизнью, ибо в душе был куда больше художником, чем дельцом. О другом его свойстве, обусловившем характер его деятельности, писал в свое время И. Грабарь: «Мамонтов по своему духовному складу был меньше всего коллекционером, ибо ничто не было ему столь чуждо, как привычка оглядываться назад. Он смотрел только вперед, любил созидать, а не подводить итоги, любил грядущее, молодое, а не отживающее. Оттого он так страстно увлекался каждым новым явлением, оттого он всю жизнь казался рядом с уравновешенным, мудрым и холодным Третьяковым каким-то неистовым искателем новых дарований».

Вот теперь, в описываемое нами время, таким новым дарованием, оказавшимся в поле деятельности Мамонтова, был Васнецов. В тот год именно Васнецову нужна была поддержка больше, чем кому-либо иному. Как раз весной 1880 года у него произошел конфликт, и очень серьезный, с передвижниками.

Работая в Ахтырке над огромным своим полотном «После побоища Игоря Святославича с половцами», Васнецов воспрянул несколько, встречая сочувствие и понимание окружающих: картина нравилась Мамонтовым, Репину, Поленову. И Васнецов приободрился, мысли о ненужности своей оставили его. Осенью он перевез картину в Москву, закончил ее и как член Товарищества послал на очередную VIII Передвижную выставку, которая должна была открыться в марте 1880 года. Но тут произошло то, чего никто не ожидал. Многие передвижники, особенно художники старшего поколения, отнеслись к картине отрицательно. Мясоедов резко протестовал против ее экспонирования. Один из инициаторов создания Общества передвижников, Мясоедов был человеком нетерпимым. Урезонить его было трудно, и Васнецов решил, что, если с передвижниками ему не по пути, он покинет Товарищество. К счастью, тогда жив еще был (доживал последние годы) Крамской, человек редкого ума, и, по-видимому, им была создана оппозиция диктаторским выходкам Мясоедова, в результате чего Васнецов взял обратно свое заявление о выходе из Товарищества, а картина его была экспонирована. «Трудно Васнецову пробить кору рутинных художественных вкусов,— писал тогда Крамской Репину.— Его картина не скоро бу-

дет понята. Она то нравится, то нет; а между тем вещь удивительная». Некоторые художники направили Васнецову письма, в которых осуждалась тяжелая атмосфера, образовавшаяся в Товариществе, и выражалась симпатия и поддержка ему лично, а также тому направлению в искусстве, которое Васнецов открыл. Это были Репин, Савицкий, Максимов. Особенно дружескую поддержку Васнецову высказал Поленов, который и сам встречал непонимание своим исканиям, а потому больше других сочувствовал Васнецову.

Стасов, который двадцать лет спустя будет забрасывать Васнецова письмами, выспрашивая о подробностях жизни его этих лет, о переходе его от жанровых сценок к новым мотивам, этот же Стасов, когда открылась выставка, картину Васнецова не оценил никак, считая ее ординарнейшей вещью, за что получил немедленно отповедь от Репина, по-репински резкую, но очень справедливую: «...поразило меня Ваше молчание о картине «После побоища»,— слона-то Вы и не приметили, говоря, ничего тузового, капитального нет. Я вижу теперь, что совершенно расхожусь с Вами во вкусах, для меня это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь, таких еще не бывало в русской школе. Если наша критика такие действительно художественные вещи проходит молчанием, я скажу ей — она варвар, мнение которого для меня неинтересно, и не стоит художнику слушать, что о нем пишут и говорят, а надобно работать у себя запершись, даже и выставлять не стоит. Вы меня ужасно расстроили Вашим письмом и Вашим непониманием картины Васнецова, так что решительно ничего писать более не могу».

Сам Васнецов трактовал мнение Стасова так, что его голосом произносит свой суд Петербург, «который никогда не понимал и не мог понять души Москвы, а она-то через меня и говорила на картине со зрителем». Трудно признать это заключение Васнецова справедливым, дело здесь не в Петербурге и Москве. Ему и в Москве придется еще встретиться с непониманием, зато одновременно со Стасовым, который отнесся к картине отрицательно, нашелся в Петербурге другой судья, гораздо более тонко чувствующий искусство и разбирающийся в нем не в пример профессиональнее Стасова, да и кого бы то ни было вообще. Это был «всеобщий учитель», человек, поставивший на ноги Репина, Сурикова, Поленова, которому и Васнецов был многим обязан в своем художественном образовании (а в будущем он станет еще учителем Серова и Врубеля),— Павел Петрович Чистяков. Вот его письмо — суд истинный, суд человека умного, чуткого, сердечного. «Вы, Виктор Михайлович, благороднейший поэт-художник,— писал Чистяков.— Таким далеким, таким грандиозным и по-своему самобытным русским духом пахнуло на

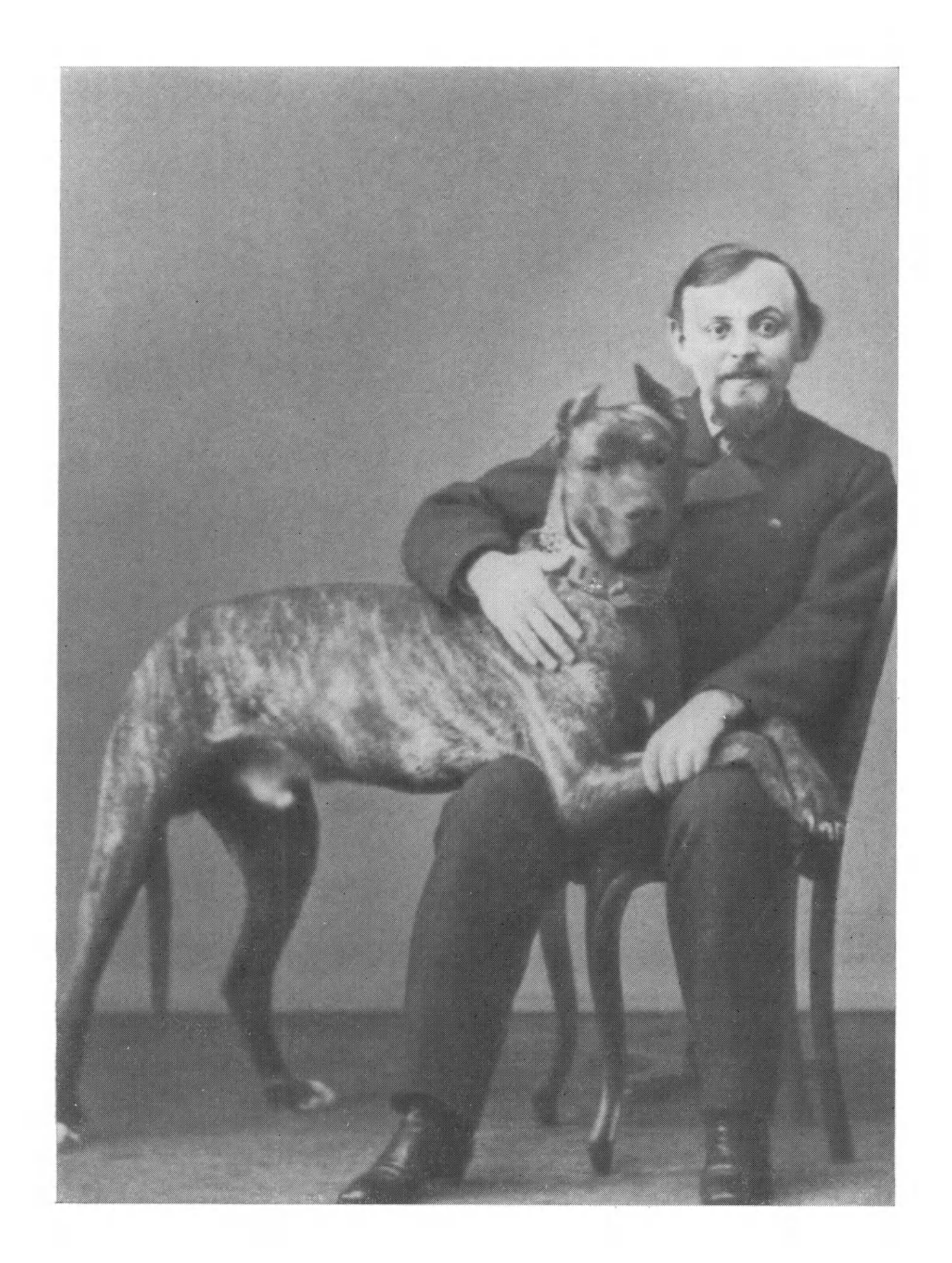


1. Дом в Абрамцеве



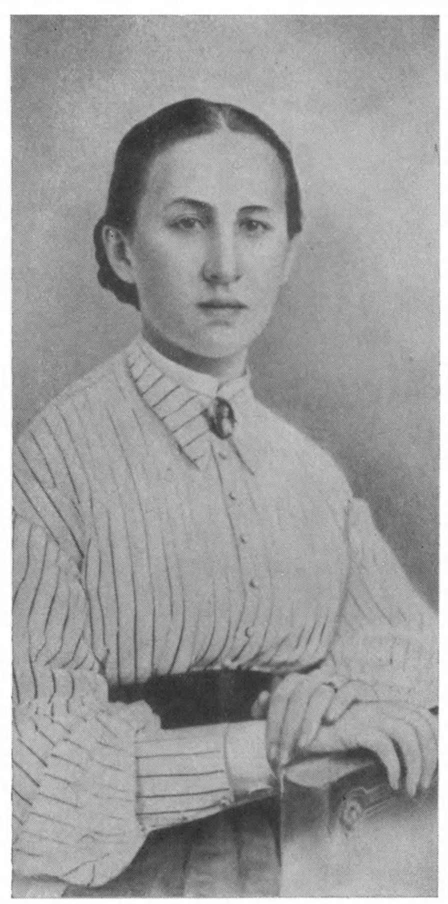
2. Иван Федорович Мамонтов (отец)

3. Мария Тихоновна Мамонтова (мать)



4. Савва Иванович Мамонтов





5. Савва Иванович Мамонтов

6. Елизавета Григорьевна Сапожникова (невеста С. И. Мамонтова)

7. С. И. и Е. Г. Мамонтовы →

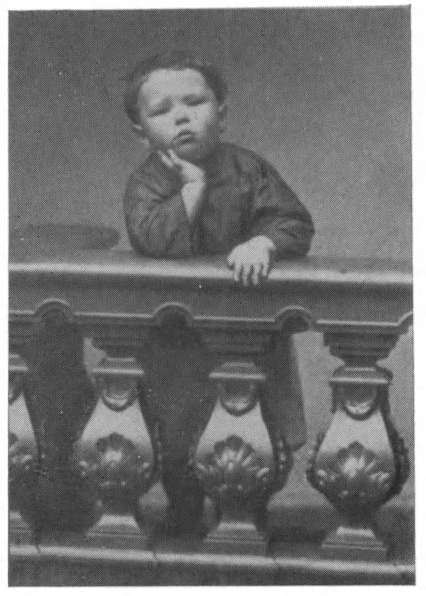
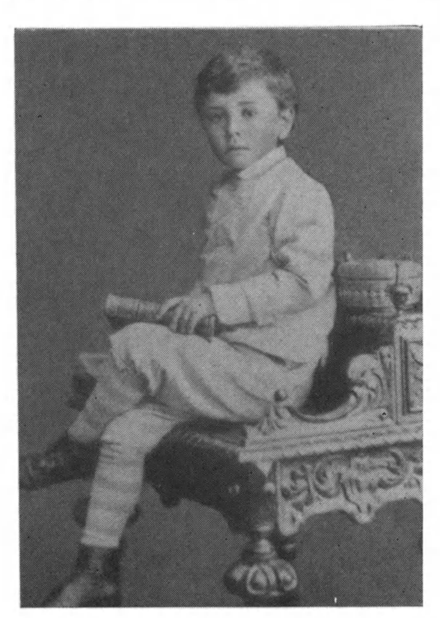
8. С. И. и Е. Г. Мамонтовы с Ольгой Ивановной Мамонтовой (сестрой С. И. Мамонтова) в Италии во время свадебного путешествия





9. С. И. Мамонтов с дочерьми
Верой и Шурой



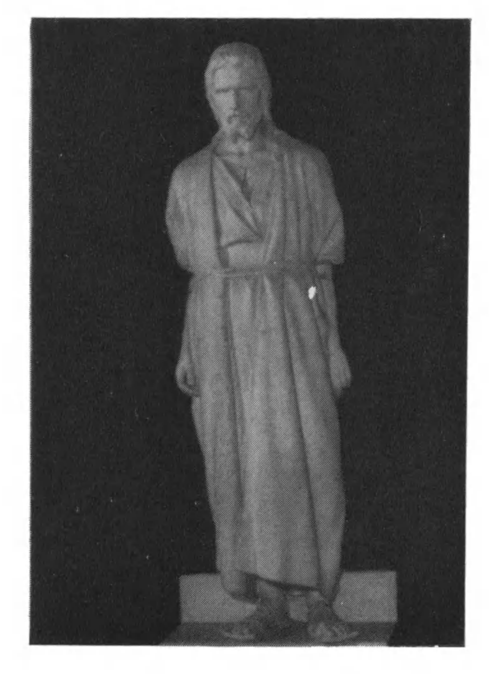
10, 12. Вера, Сергей Мамонтовы

11, 13. Шура, Андрей Мамонтовы



14. В. А. Серов. Семья Мамонтовых за обеденным столом в Абрамцеве

15. И. Е. Репин. Е. Г. Мамонтова



16. В кабинете С. И. Мамонтова в доме на Садовой-Спасской

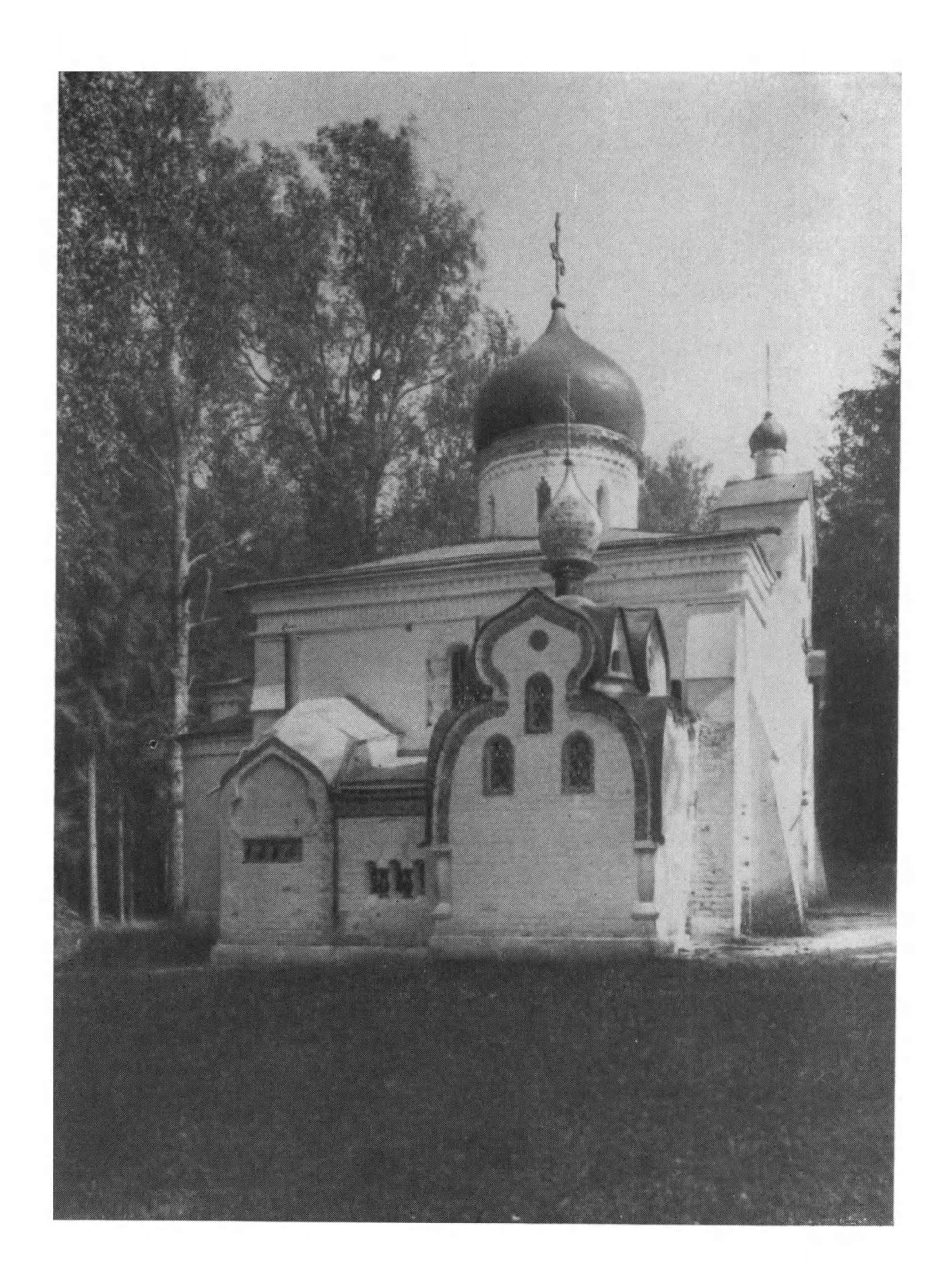
17. М. М. Антокольский. Христос перед судом народа



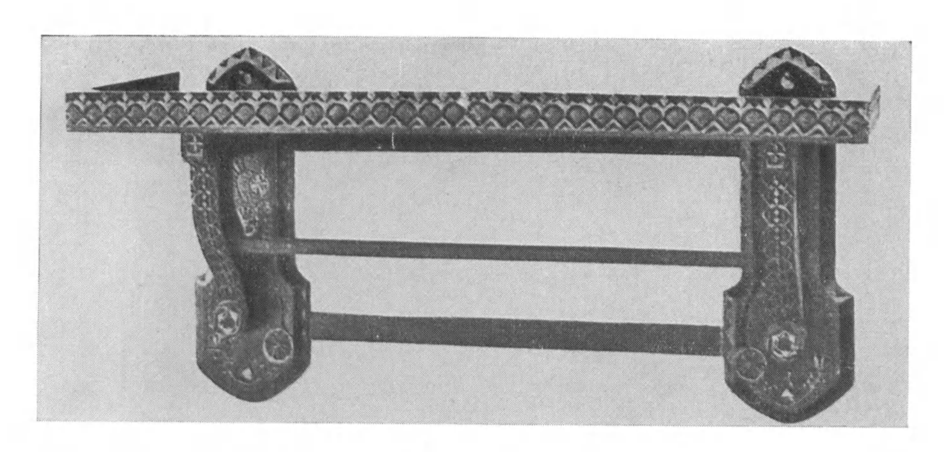
18. В. Д. Поленов. Пруд в Абрамцеве



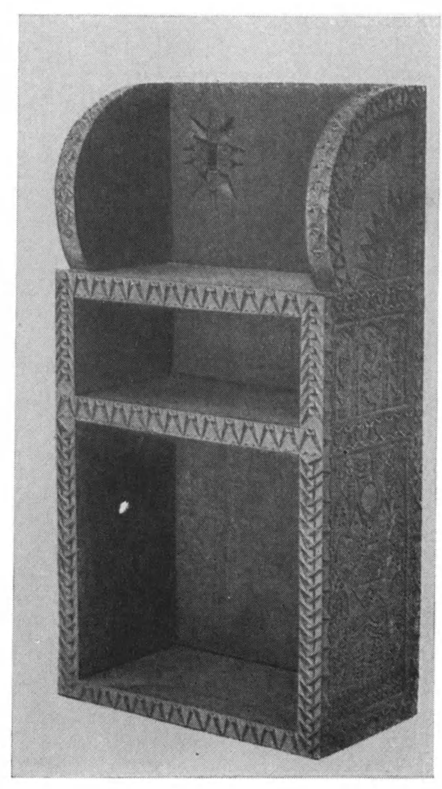
19. Красная гостиная в Абрамцеве



20. Церковь в Абрамцеве



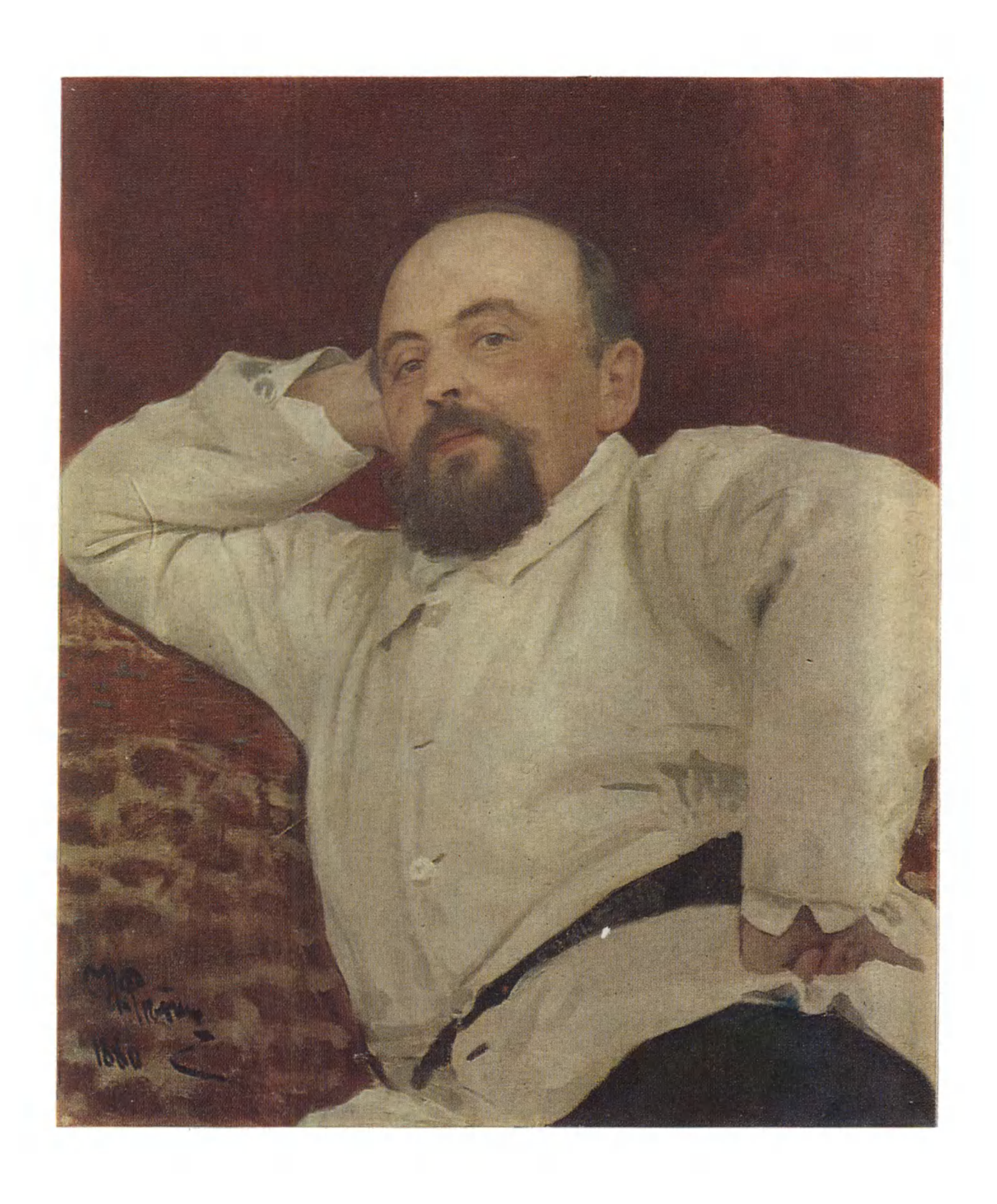




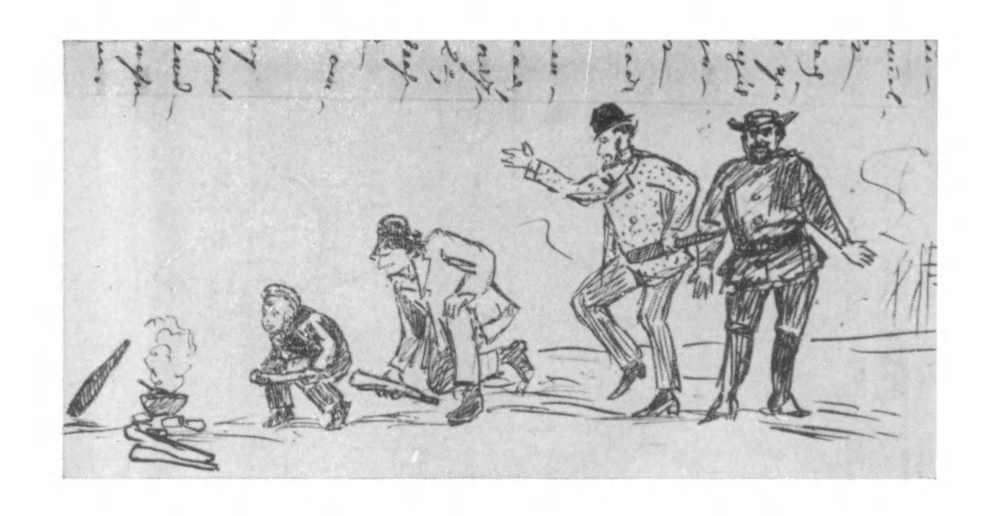
21—23. Изделия абрамцевской
столярно-резчицкой мастерской



24. И. Е. Репин. Портрет Е. Г. Мамонтовой



25. И. Е. Репин. Портрет С. И. Мамонтова



26. И. Е. Репин.
Игра в городки. Шарж

27. И. Е. Репин. Кавалькада в Абрамцеве. Шарж

меня, что просто загрустил: я, допетровский чудак, позавидовал, и невольно скользнули по душе слова Кольцова: «Аль у молодца крылья связаны».

«Вы меня так воодушевили,— отвечал Васнецов Чистякову,— возвысили, укрепили, что и хандра отлетела и хоть снова в битву... меня, как нарочно, нынче более ругают, чем когда-либо, я почти не читал доброго слова о своей картине».

Но, несмотря на все непонимание, несмотря на прямо отрицательные отзывы и нападки, картину пожелали купить — и в Петербурге! — президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович, а в Москве — Павел Михайлович Третьяков.

Васнецов, как и следовало ожидать, предпочел Москву Петербургу, а великому князю — Третьякова.

С этих пор начинается его дружба с семейством Третьякова. Но все же не в пример более близкие и тесные отношения завязались у него с Мамонтовыми.

Савва Иванович, задумавший украшать здания железнодорожных вокзалов и казенных учреждений произведениями русских художников, решил и Васнецову оказать ту помощь, какую оказал когда-то Антокольскому: он заказал ему сразу три декоративных панно: «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства» и «Битва русских со скифами», причем, как и в случае с Антокольским, сюжеты не были навязаны Васнецову, он выбрал их сам, сообразуясь со случаем, для которого предназначены были картины, и со своей склонностью к сказочным сюжетам, и с новой живописной манерой, которая воплотилась в «Побоище».

О «Ковре-самолете» Васнецов думал уже давно. Савва Иванович замысел одобрил:

— Пиши, пиши, Виктор Михайлович,— говорил Мамонтов.— Это именно то, что надо.

Васнецов был доволен: будет сделано то, что нужно, и будет воплощен его замысел. Картина эта виделась художнику во всех подробностях, он написал ее быстро и выставил на той же VIII Передвижной выставке, что и «После побоища». Отзывы на нее, проникнутую тем же настроением, что и первая картина, были не менее скептичны. «Другое полотно Васнецова,— писала газета «Молва»,— тоже значительных размеров — «Ковер-самолет» — представляет немало технических трудностей, из коих некоторые им разрешены весьма счастливо, полет ковра выполнен чрезвычайно удачно, зато фигура стоящего витязя безжизненна и вокруг нее не ощущается ни малейшего движения воздуха. Конечно, нам неизвестна скорость движения ковра-самолета, но, во всяком случае, надо полагать, что она не менее хода нынешних усовершенствованных поездов».

Вот так смотрели на картину люди, считавшие себя специалистами в области изобразительного творчества. Они заметили отступление от физических законов и проглядели ту поэзию, которой исполнена картина. «Васнецова «Поле» менее образованные не понимают,— писал Крамской,— образованные говорят, что не вышло; над «Ковром» смеются... и те и другие».

Правление Донецкой железной дороги, которому Савва Иванович предложил купить картину Васнецова, от покупки отказалось,— надо думать, заметив те же технические просчеты, что и рецензент «Молвы», и, подобно ему, не заметив тех достоинств, которые роднили картину с народной поэзией.

Савва Иванович купил картину сам, повесил в большой столовой в доме на Садовой-Спасской и сказал Васнецову, чтобы тот продолжал спокойно работать еще над двумя картинами.

Васнецов продолжал. Он писал «Три царевны подземного царства» и «Битву русских со скифами». Савва Иванович и тут нашел связь замысла с Донецкой железной дорогой. «Битва русских со скифами» — это прошлое Донецкого края, «Три царевны подземного царства» — богатства Донецкого края. Сказка, которую средствами живописи хотел рассказать Васнецов, заключается в том, что крестьянский сын Иван, спустившись под землю, нашел там царство золота, железа и драгоценных камней.

Савва Иванович все еще надеялся убедить своих «сотоварищей» в необходимости украсить на первых порах хотя бы залы правления произведениями высокого искусства.

У Васнецова с Мамонтовыми завязывались все более тесные отношения. Тонкое понимание искусства, проявляемое Саввой Ивановичем, доброжелательная самоотверженность Елизаветы Григорьевны — все это привело к тому, что Васнецов перестал себя чувствовать в Москве так одиноко, как чувствовал себя совсем еще недавно. Плечо, которое подставил Мамонтов, оказалось крепким и надежным. Прошла зима и начало весны 1880 года.

Десятого апреля Мамонтовы приехали в Абрамцево, приехали без Саввы Ивановича, которого так измучила работа в правлении, что врачи велели ему переменить обстановку. Он, как всегда в таких случаях, уехал в Италию, но долго прожить там один, без своих близких, не мог и к пасхе вернулся в Абрамцево. «Пасху 20 апреля встретили в доме, были В. Д. Поленов, С. П. Чоколов и Арцыбушев. Весенней водой вынесло плотину на дорогу в дубовую рощу» [21]. Это из «Летописи сельца Абрамцева». Оттуда же: «Лето было очень хорошее, жаркое, с частыми грозами, вследствие чего травы было много.

В июле приезжал гостить В. Д. Поленов, с которым мы весьма деятельно очищали речку и открывали воды» [22]. А в конце лета приехали Репин и Серов из Запорожья, и сейчас Репин то и дело уходил в Хотьково писать этюды паломников, останавливавшихся в монастыре,— это он набирал уже материал для «Крестного хода в Курской губернии».

Репин рассказывал о больших успехах, сделанных за время поездки Серовым, которого он хочет, хотя малому еще не исполнилось шестнадцати, определить в Академию художеств. Таким образом, грядущую зиму Антону предстояло провести в Петербурге. Пока же он отдыхал после поездки да порисовывал — не рисовать он не мог. На одном из таких рисунков — Савва Иванович, сидящий на крыльце, и хотя рисунок очень лаконичен, но чувствуется, что вокруг жара, что Савва Иванович сидит прямо на солнцепеке, греет свои простуженные бронхи, которые то и дело дают себя знать. Зимой Савва Иванович покашливал, начал утомляться, да и летом не всегда чувствовал себя хорошо. Врачи советовали лечиться, грозили эмфиземой. Но Савва Иванович лечение все откладывал, надеясь, что богатырская натура вывезет. И она вывозила. До поры...

Репин в августе сделал этюд: абрамцевский дом со стороны террасы. Густая августовская зелень, лестница, ведущая в рощу, цветы, фигура изящной женщины под зонтиком. Таким было Абрамцево в те годы...

Васнецов, как и в прошлом году, жил в Ахтырке, работал еще над двумя картинами, заказанными ему Саввой Ивановичем для правления: обе картины были окончены в 1881 году. В том же году была окончена Васнецовым еще одна картина — одно из поэтичнейших произведений русской художественной школы: «Аленушка». «Аленушка» больше других картин занимала тем летом художника. Он много рисовал с натуры ахтырские и абрамцевские пейзажи: озера, опушки, полянки с елочками и березками, стараясь скомпоновать все так, чтобы пейзаж соответствовал общему настроению картины. Это было делом довольно трудным, потому что натурные пейзажи были все летние, а пейзаж в «Аленушке» должен быть пейзажем ранней осени.

И было в Абрамцеве еще одно существо, невольно помогшее Васнецову,— шестилетняя Верушка. Обаяние этой девочки было безмерно. Антокольский, когда увидел ее во время своего посещения Мамонтовых в 1880 году, назвал ее «абрамцевской богиней» и потом неизменно в письмах осведомлялся: «Как поживает абрамцевская богиня?» Это ее, Верушкины, глаза у васнецовской Аленушки, это они перекинули тот психологический мостик, который нужен был Васнецову, от натурных этюдов крестьянских девочек и от первого

этюда с летним пейзажем к картине, полной обаяния, задумчивой грусти, высокой и чистой поэзии.

К весне 1881 года Васнецов окончил «Аленушку» и еще две картины из трех, заказанных ему Саввой Ивановичем: «Три царевны», «Битву русских со скифами». Все они были выставлены на Передвижной выставке. Одновременно с ними на выставке появился подлинный шедевр, одно из грандиозных полотен русской живописи, причем тоже на исторический сюжет, но решенный совершенно в ином духе: картина Сурикова «Утро Стрелецкой казни». Но и картины Васнецова и картина Сурикова были встречены прессой отрицательно. Критиковал их и Стасов (еще раз «проглядевший слона», на сей раз уже такого, как Суриков), критиковал их и славянофил Аксаков в газете «Русь». Картину «Утро Стрелецкой казни» он обвинил в антиисторичности, картины Васнецова были названы «лубочными картинами, хотя и намалеванными масляными красками на саженном холсте, но все-таки ничего общего с искусством не имеющими».

Естественно, после таких отзывов правление железной дороги отказалось от покупки «Битвы со скифами» и «Трех царевен», как прежде отказалось от «Ковра-самолета». Полотна были куплены братьями Мамонтовыми. Анатолий Иванович купил «Трех царевен», а Савва Иванович купил для своего московского дома «Битву русских со скифами».

Ну что ж, правление правлением, с него взятки гладки, его дело не давать оценку художественным произведениям, а строить железные дороги, и с этим оно, руководимое Саввой Ивановичем, справлялось как нельзя лучше.

Но вот передвижники... Впрочем, сейчас времена такие, что если передвижники выступили конкурентами Академии, то почему не создать выставки свои, московские, противопоставив их и академическим и передвижным. И такая возможность после смерти Николая I появилась. В 1858 году в Москве, в Скатертном переулке, на квартире братьев Сергея и Павла Ивановичей Миллер, раз в неделю стала собираться группа московских интеллигентов, любителей искусства. Через два года, 13 мая 1860 года, был «высочайше утвержден» устав, и таким образом родилось Московское общество любителей художеств. Первым председателем его стал хозяин дома Сергей Иванович Миллер.

С 1880 года в доме Васильевой-Шилевской на Малой Дмитровке начали устраиваться периодические выставки. Впоследствии одним из активных устроителей этих выставок станет Савва Иванович Мамонтов, и на них не раз будут выставлять свои картины художники Мамонтовского кружка.

«Летопись сельца Абрамцева», из которой мы уже приводили выдержки, Савва Иванович начал вести с весны 1881 года[23]. До этого события записывались предельно кратко и, по-видимому, по памяти (зачастую эти записи противоречат документам). Среди записей 1881 года много интересных, колоритных, свидетельствующих о несомненном литературном даре автора. Эти записи замечательно передают обстановку в Абрамцеве «эпохи расцвета». Но придется все же преодолеть искушение цитировать их ради возможности подробней рассказать о значительных событиях, имеющих отношение к истории Мамонтовского кружка.

Васнецов с семьей все лето 1881 года прожил в Абрамцеве в «Яшкином доме» и начал писать «Богатырей», этюд для которых набросал летом 1876 года в Париже.

Каждое утро к «Яшкиному дому» подводили Лиса, огромного коня Саввы Ивановича, самого колоритного из коней абрамцевской конюшни, и Васнецов писал его — это должен был быть конь Ильи Муромца. Для Алеши Поповича моделью послужил Дрюша Мамонтов, тогда совсем еще мальчик, но так как картина писалась много лет и была окончена лишь в 1891 году, то в процессе работы над картиной и лицо Алеши Поповича все больше мужало.

Тогда же, в 1881 году, решено было начать наконец давно задуманную постройку церкви.

История этой постройки очень обстоятельно рассказана в воспоминаниях Натальи Васильевны Поленовой.

Вернемся на три года назад, к весне 1878 года, когда Елизавета Григорьевна ждала рождения Шуреньки.

Вот как описывает Наталья Васильевна Поленова пасхальный вечер 1878 года: «В этот вечер ожил в этом старом помещичьем доме патриархальный дух прошлого и объединил всех своей задушевностью и простотой. А там, за стенами, просыпалась молодая весна, снег таял, везде сочилась вода, монотонно журчали весенние ручейки, и вдруг среди словно насторожившейся природы раздался и разлился торжественный пасхальный звон колоколов Хотьковского монастыря.

Поэзия этой ночи охватила всех и оставила на всю жизнь глубокое радостное впечатление.

С той поры стали ежегодно встречать Пасху в Абрамцеве».

Это, так сказать, эмоциональный зачин. Но выяснилась и практическая необходимость постройки в Абрамцеве хотя бы небольшой церковки. Необходимость не только для тех, кто, как и Елизавета Григорьевна, обладал глубокой верой, но и для Саввы Ивановича, кипучая натура которого искала места приложения для бившей через край энергии.

Практическая необходимость этого предприятия обнаружилась весной 1880 года, когда было сильное половодье, о котором писал Савва Иванович в «Летописи». Пишет об этом и Наталья Васильевна: «В 1880 году в Великую Субботу речка Воря сильно разлилась, жители окрестных деревень были лишены возможности попасть через реку в ближайшую церковь и потому устремились в усадьбу, зная, что там будут служить заутреню. Абрамцевский дом наполнился массой молящихся. Тогда Савве Ивановичу пришла мысль помочь этому положению постройкой отдельной часовни».

Вскоре, однако, проект часовни вырос в проект постройки церкви, хотя и небольшой. Поэтому первый вариант, поленовский, задуманный именно как часовня, по образцу северных часовенок-избушек, которых столько перевидел Василий Дмитриевич в Олонецкой губернии, был отвергнут. Тогда им же был сделан набросок проекта церкви. А так как церковь решено было поставить во имя Спаса Нерукотворного, то образцом для нее Поленов избрал новгородскую церковь Спаса Нередицы. «В 1881 году была чудесная весна,— пишет Наталья Васильевна,— опять служили заутреню в доме, съехались все друзья, и снова подняли вопрос о постройке».

Теперь принял участие в разработке проекта и Васнецов, который окончательно освоился в Абрамцеве. Взяв за основу поленовский проект церкви, Васнецов создал окончательный вариант наружного вида — каменных орнаментов окон и других деталей. Проект иконостаса был сделан Поленовым. В конце мая, не дожидаясь официального разрешения, начали строительство — нетерпеливость Саввы Ивановича, его желание как можно скорее начать реализацию задуманного, встретила полную поддержку Елизаветы Григорьевны, Васнецова, Поленова и всех остальных.

Двадцать четвертого мая Савва Иванович пишет в «Летописи»: «Приехал архитектор Самарин, и мы назначили место для постройки церкви, вырубили кругом несколько деревьев, и место очень выиграло, когда очистилось. Распоряжения о заготовке материала сделаны, и канавы для фундамента будут начаты». Склонная к порядку, Елизавета Григорьевна хотела все же, прежде чем начать постройку, заручиться разрешением высокопоставленного духовенства. «В 6 часов,— записывает она в «Летописи» 29 мая,— ездила на станцию встречать митрополита, просила его разрешить постройку церкви. Определенного ничего не узнала и разрешения не получила».

Запись Саввы Ивановича: «31 мая. Воскресенье. Троицын день. Дети ездили к обедне. Вопрос о церкви сделался первенствующим. Пользуясь плохой погодой, весь день просидели за столом с чертежами и рисунками. Все соглашаются на том, чтобы выдержать в

постройке стиль старых русских собориков. Церковь будет во имя Спаса Нерукотворного. В 2 часа дня вернулась мама * из Введенского **. В 6 часов приехал Петр Антонович Спиро. Он не был в Москве семь лет, и мне было искреннее удовольствие увидеть его — молодые годы, прожитые вместе, не забываются. Вечером беседовали и пели». Запись Саввы Ивановича в «Летописи» 7 июня: «Постройка церкви пошла довольно быстро. Размер, взятый 10 ар.×11 ар., и кроме того алтарь 5 ар. Кладка в настоящее время доведена под крышу с трех сторон, только двойное северное окно задержало кладку, но в настоящее время колонны готовы, и завтра окно будет сделано и начнут делать своды».

В июне вся компания, по инициативе Поленова и руководимая им, совершила поездку в города, где сохранилась в неприкосновенности русская старина: Ростов и Ярославль. Побывали в церкви Дмитрия Ростовского и в других церквах, выехали за пределы города, где посетили старую деревянную церковку Иоанна Богослова, в которой Поленов сделал рисунок старинной рамы, из этого же путешествия привез он зарисовки отдельных архитектурных мотивов и железных венцов.

В Ярославле заинтересовались изразцами, сделали несколько зарисовок, решили украсить и абрамцевскую церковь изразцовыми поясками.

Поездка получилась удачной и полезной. Вернулись с огромным альбомом набросков и грузом вдохновляющих впечатлений.

Васнецов, который еще раньше начал делать рисунки рельефов для каменных окошек, вызвал у всех желание попробовать высекать по камню. Это оказалось более доступным, чем представлялось на первый взгляд; притом это был труд коллективный: один мог начать узор, другие продолжать. Над высеканием рельефов трудились все: Савва Иванович, Елизавета Григорьевна, Васнецов, Поленов, Н. Якунчикова. Окна вышли очень изящными, красивыми, соответствующими всему стилю церкви.

Пол решено было сделать мозаичным. И опять автором рисунка оказался Васнецов. Он сделал рисунок стилизованного цветка, который тут же под его наблюдением был выложен мозаикой. Он же сделал роспись клиросов, которые начал было расписывать Неврев. Но у Неврева получилось что-то очень грубое, аляповатое, словно бы выкрашенное маляром, а не художником. Васнецов попросил принести ему полевых цветов. Дети тотчас отправились в лес и на берег Вори, принесли букеты, и на грубом голубом фоне вдруг появились

* Елизавета Григорьевна.

** Введенское — имение Анатолия Ивановича Мамонтова.

радостные, красивые, гармонирующие с общим настроением церкви изображения цветов, которые можно было увидеть здесь же, совсем неподалеку от церкви, на абрамцевских лужайках и опушках. Двадцать седьмого июля Елизавета Григорьевна писала: «Все до страсти какой-то увлечены высеканием орнаментов. Я часа три-четыре сижу там, Спиро и И. В. Ю.* еще больше. Окно Васнецова выходит действительно прелесть как хорошо: не только арки, но и все колонны покрыты орнаментом. Дверь тоже высекается. Окно на днях мы кончим. Каменные работы все окончены, и теперь будут крыться крыши. Внутри леса сняли, и мне ужасно нравится. Темновато немножко, но мне это по душе. В алтаре совсем темно, и я трепещу за деревья. Савва утверждает, что вокруг вырубить необходимо. Мы отстаиваем полумрак, но неизвестно, кто победит. Образа плохо подвигаются. Один Репин пишет Спаса... Васнецова мы видели эту неделю только по вечерам: он очень усердно писал своих «Богатырей» и вчера делал нам выставку...»

Образа все же были написаны. Репин написал Спаса Нерукотворного, главный образ церкви и, надо сказать, трактовал этот образ совсем не церковно. Чем-то перекликается его Христос с Христом Антокольского — столько в нем человеческого...

Однако подходила осень, церковь совсем была уже готова, когда получили наконец разрешение на ее постройку. Формальный церковный обряд закладки состоялся 1 сентября, в день рождения Елизаветы Григорьевны.

Работа над внутренним оформлением шла и все следующее лето... Жена Репина Вера Алексеевна написала образ Веры, Надежды, Любови и матери их Софьи, Неврев — Николая Чудотворца, Антокольский высек барельеф Иоанна Крестителя, Поленов написал на царских вратах «Благовещенье». Он же сделал рисунок деревянных орнаментов царских врат, которые вырезали специально приглашенные из Москвы резчики.

По рисункам Поленова делались детали решеток, запрестольного креста, паникадила, подсвечников. Он же сделал рисунок хоругвей, которые вышивали Елизавета Григорьевна и Наташа Якунчикова.

Но все же главным создателем абрамцевской церкви был Васнецов, который, кстати, написал и два дивных образа: один — «Преподобный Сергий», образ, навеянный впечатлениями, вынесенными из Троице-Сергиевской лавры, и второй, сыгравший в будущей его работе большую роль: «Богоматерь с младенцем». Но образ этот написал он позже, и мы поведем рассказ о нем в свое время.

* Иван Викентьевич Юркевич — студент, репетитор детей Мамонтовых.

«Наконец в июле 1882 года,— пишет Н. В. Поленова,— состоялось освященье храма. День этот был общим праздником».

В абрамцевскую церковь было вложено так много любви, интереса и личного духа каждого из участников работы, что она на всю жизнь осталась дорогим звеном, соединяющим их всех.

В 1881 году кроме церкви строили еще террасу у «Яшкина дома»; приезжали и уезжали гости; гувернер Тоньон, предаваясь своей страсти к земляным работам, делал где-то (по нынешнему Абрамцеву не понять — где именно) какой-то садик. Савва Иванович после долгого перерыва опять начал заниматься скульптурой, лепил бюст Наташи Якунчиковой; в одной из записей он свидетельствует: «Поздно сидели на террасе, слушали соловьев». Другая запись посвящена любимой Верушке: «Верушка все эти дни чувствует ко мне особенную симпатию, вчера почти не отходила от меня — предлагает мне разные прогулки, конечно, тут некоторую роль играет и оранжерея со спелой земляникой, но вообще она очень деликатна, уступчива и нежна, одним словом, женщина».

17 мая, в воскресенье, после обеда, Репины и Васнецовы, Кривошеин и Арцыбушев и приехавшие в тот день гости устроили игру в городки. Когда стемнело, игру, естественно, пришлось прекратить, но пыл бойцов не остыл: решили описать прошедшую игру стихами на страницах «Летописи». (Стихи эти опубликованы [24] и, пожалуй, не стоят того, чтобы публиковать их вторично. Художники, железнодорожники, врач Якуб — все оказались слабыми стихотворцами, зато рисунки, сделанные на полях, особенно рисунок Репина, внимания заслуживают.)

Через четыре дня опять играли в городки, причем Васнецов так отличился, что по окончании игры Савва Иванович сказал ему:

— А знаешь, если бы ты не был художником, из тебя вышел бы знатный молотобоец.

Зима прошла тихо и скучно. Васнецов заканчивал картины, подготовлявшиеся к выставке 1882 года, написал давно задуманного «Витязя на распутье», которого приобрел Савва Иванович для московского дома.

Поленов уехал на Ближний Восток собирать материал для картины или даже серии картин из жизни Христа.

Репин скучал, клял Москву и готовился переезжать в Петербург.

В письмах к близким он бранит Москву так же яростно, как некогда восторгался ею. «Москва мне начинает страшно надоедать своей ограниченностью и тупостью. Сияющая, самодовольная буржуазия да тороватое торгашество — вот всепоглощающая стихия. Бедные студенты! Бедная интеллигенция! Нигде они не найдут меньше сочувствия. Здесь даже бескорыстное сочувствие только к

деньгам питается да к высокому чину. Впрочем, вы все это хорошо знаете. Я думаю на будущую зиму перебраться в Петербург. Переселюсь в Петербург и начну давно задуманные мною картины из самой животрепещущей жизни, волнующей нас более всех прошлых событий». В 1881 году, когда его семья жила в Хотькове, сам Репин ездил в Петербург подыскивать квартиру на зиму. В этом году в Хотькове написал он «Железнодорожного сторожа» у моста через реку Пажу и тогда же, по-видимому, задумал «Не ждали». О том, что «Не ждали» задумана Репиным в Хотькове, рассказывает Всеволод Мамонтов. Он пишет, что комната, изображенная на картине, «взята... как раз с той дачи (в Хотькове.— *М. К.*). Отворившая дверь возвратившемуся домой ссыльному служанка написана со служившей у него в тот год девушки Нади, которую я хорошо помню».

Окончена картина была летом 1883 года на даче в Мартышкине, под Петербургом. В 1883 году закончил Репин и «Крестный ход в Курской губернии». А в конце лета 1882 года он часто посещал Абрамцево, как бы прощаясь надолго с местом, где столько хорошего было пережито, где, собственно, началась его жизнь в России. Рисует он — в который раз — Таню Мамонтову, безнадежную любовь все чаще появляющегося в Абрамцеве долговязого Ильи Остроухова, который усердно ловит жуков и бабочек и мечтает о живописи.

Да и кто, попав в Абрамцево, не мечтает о живописи, или если не о живописи, так о скульптуре, литературе, музыке...

Двадцать девятого августа, совсем уже собравшись уезжать, Репин рисует Васнецова... В сентябре он уезжает с семьей в Петербург. Он увозит с собой рисунок, сделанный в мамонтовском доме,— художники за работой: Н. Кузнецов, Бодаревский, Остроухов, Суриков, С. И. Мамонтов. Рисунок датирован 1 февраля 1882 года...

В 1884 году он еще будет в Москве рисовать племянниц Саввы Ивановича, Парашу и Милушу.

Но счеты его с Москвой покончены. Теперь он только гость здесь, хоть и приятный, но довольно редкий.

Нам придется сделать небольшое отступление и сказать несколько слов о том, о чем обстоятельно будет рассказано в следующей главе,— о любительских театральных постановках, которые во время рождественских каникул устраивали в эти годы участники Мамонтовского кружка в доме на Садовой-Спасской.

Зимой 1882/83 года была поставлена «Снегурочка» Островского. Декорации и эскизы костюмов писал Васнецов. О самой постановке, о декорациях мы еще будем говорить достаточно подробно. Сейчас скажем лишь, что «Снегурочка» имела исключительный успех, ее повторяли не раз в доме на Садовой-Спасской, и пересмотрела ее чуть ли не вся интеллигенция Москвы.

И тут произошло то, что постепенно назревало, то, чего так долго ждал Васнецов и добивался Мамонтов: Васнецова начали признавать, а успех «Снегурочки» еще больше утвердил его призвание как художника, обладающего даром декоративным, все поняли, что живопись декоративного характера имеет право на существование и что во всем этом есть своя прелесть.

И теперь уже в антрактах между действиями «Снегурочки» вчерашние хулители Васнецова внимательно разглядывали висевшие на стенах мамонтовской столовой «Ковер-самолет» и «Битву русских со скифами»...

В то время в Москве шли работы по организации Исторического музея. Руководили ими историк Забелин и археолог граф Уваров.

Стены музея решено было украсить художественными панно, дающими представление о быте далеких времен. Одно панно заказали Семирадскому: «Похороны славянского вождя», другое — «Каменный век» — Васнецову.

Сын Адриана Викторовича Прахова, писавший на склоне лет мемуары, передает со слов отца, как это произошло:

Однажды после заседания археологического общества граф Уваров обратился к профессору Прахову:

— Адриан Викторович, вы хорошо знаете возможности всех современных художников. Кому можно было бы поручить написать «Каменный век»?

— Васнецову,— ответил Прахов, который безусловно знал уже все написанное Васнецовым у Мамонтова, начиная с картины «После побоища» и кончая декорациями к «Снегурочке».

Имя Васнецова смутило Уварова: он помнил, что у Васнецова были какие-то нелады с администрацией Академии.

— Того самого, которого выгнали из Академии? — спросил Уваров.

— Он сам ушел из нее,— сказал Прахов,— ушел, не выдержав рутины.

Через некоторое время Уваров опять обратился к Прахову с просьбой:

— Адриан Викторович, вы хорошо знаете всех современных художников. Кто из них мог бы написать «Каменый век»?

Диалог повторился:

— Васнецов.

— Как, тот самый Васнецов, которого выгнали из Академии?

— Нет, тот, который сам ушел.

Прошло еще недолгое время, и Уваров в третий раз задал Прахову тот же вопрос:

— Ваше сиятельство,— возмутился Прахов,— я уже два раза имел честь ответить вам на этот вопрос. И сейчас, как первые два раза, повторяю: Васнецов.

Таким образом, в 1883 году Васнецов получил заказ на панно «Каменный век».

Зима ушла на изучение материала. Археологи Анучин и Сизов предоставили Васнецову имеющиеся в их распоряжении археологические находки каменного века, и очень скоро художник стал ориентироваться в быте далекого прошлого не хуже археологов и историков, а иногда, когда на помощь приходило художественное чутье, Васнецов даже подсказывал ученым то, чего они не могли постичь при помощи рационального мышления и знаний.

Работа над полотном, не очень широким, но длиной превосходившим все прежние васнецовские полотна, началась в Абрамцеве. Но даже в достроенном в 1882 году «Яшкином доме» не сумел Васнецов вместить весь холст. Пришлось делать его составным.

Весь фриз должен был представлять довольно сложную композицию, призванную вместить в картину все характерное для быта каменного века. Но панно Васнецова были настолько искусно выполнены, что сцена представлялась вполне натуральной.

Огромную свою картину Васнецов писал весь 1883 год, в 1884 году снова работал над ней все лето в «Яшкином доме», но и после этого ее еще нельзя было считать оконченной настолько, чтобы перевезти в Москву. Пришлось Васнецову вместе с братом Аполлинарием осенью переносить полотна на палках из «Яшкина дома» в главный дом усадьбы, который отапливался, а потом уже подсохшие полотна перевозить в Москву, где работа была закончена. Весной 1885 года панно перевезли в Исторический музей и поместили в круглом зале. Здесь Васнецову оставалось еще записать места стыков да кое-что подправить с учетом освещения зала, где огромному фризу предстояло отныне находиться. Пока Васнецов работал на лесах, то и дело приходили члены строительного комитета и сам Уваров, но никто не решался высказать свое мнение. Очень уж было все ново, загадочно ново. Уваров так и не узнал, хорошо ли то, что написано Васнецовым, ибо умер до открытия музея. Музей открывала дворцовая комиссия, возглавляемая царем. Васнецов, облаченный во фрак, должен был присутствовать в зале, чтобы дать, в случае надобности, объяснения августейшим особам. Но скромная фигура художника потерялась среди торжественно облаченных сановников и суетящихся распорядителей.

Александру III картина понравилась, и он заявил об этом во всеуслышание, как единственный, кто имеет право без обиняков высказывать здесь свое суждение.

— А где же автор этого замечательного произведения?

Замечательного?! Устроители заметались по залу, вытащили на середину автора. Царь пошел ему навстречу, пожал руку, вспомнил даже, что во время посещения им Парижа он был в мастерской Васнецова и ему понравились тогда «Акробаты».

Спектакль был окончен. Но будущее Васнецова теперь уже твердо определилось. Устроители подходили к нему, наперебой поздравляли с замечательным — да, да, замечательным — художественным произведением и, конечно же, со монаршей милостью, без которой и успеха-то не было бы и неизвестно было бы замечательным произведение «Каменный век» или нет...

Конечно, живя летом 1883 и 1884 годов в «Яшкином доме», Васнецов работал не только над «Каменным веком».

В 1883 году выстроена была по его проекту беседка. Вжившись в стиль давно ушедших эпох, Васнецов сделал проект в виде некоего дохристианского еще славянского капища.

Беседка выглядела такой сказочной, что получила наименование «Избушки на курьих ножках». Под этим названием существует она до сего дня.

В мае 1883 года в Абрамцево приехал Антокольский, и Савва Иванович, воспользовавшись его пребыванием, энергично принялся за лепку. 15 мая, в день коронации нового царя, мальчики уехали с гувернером Тоньоном в Москву, а Савва Иванович, наслаждаясь покоем, наступившим в Абрамцеве, начал лепить с Антокольского барельеф.

Серов и Васнецов сделали карандашные портреты Антокольского. Васнецов, кроме того, написал еще портрет Антокольского маслом. Написал он тем же летом портрет Татьяны Анатольевны Мамонтовой. Не отставал от него и Серов, карандаш которого буквально не знал в то лето покоя, а альбом не закрывался. И недаром в «Летописи» Савва Иванович записывает: «В начале июня явился Валентин Серов и до сего дня пребывает, обольщая всех своими разнообразными талантами» [25]. Рисунков, сделанных Серовым в летние месяцы 1884 года в Абрамцеве, не счесть.

Этим же летом Васнецов написал для абрамцевской церкви небольшой образок, выросший впоследствии в одно из значительных его творений: центральный образ Владимирского собора в Киеве — богоматерь с младенцем на руках на фоне ярко-голубого неба. Рассказывая Адриану Викторовичу Прахову о том, как возник замысел этого образа, Васнецов говорил: «Вспомнил, как однажды весной Александра Владимировна * вынесла в первый раз на воздух Мишу,

* Жена В. М. Васнецова.

еще младенца, и он, увидав плывущие по голубому небу облачка и летающих птичек, от радости всплеснул обеими ручонками, точно хотел захватить, прижать к своему сердцу все, что увидел в первый раз в своей жизни!.. Вот тут и представилось ясно, что так надо сделать. Ведь так просто никто еще не писал! А потом припомнилось, что когда-то давно писал на эту тему маленький образ и подарил его Елизавете Григорьевне, а она поставила в абрамцевскую церковь». Воспоминание это, записанное сыном Прахова, кончается словами: «Утром послал телеграмму».

Телеграмма была о согласии художника принять участие в росписи Владимирского собора в Киеве, создание которого поручили Прахову после удачной реставрации Кирилловской церкви.

Правда, реставрация Кирилловской церкви — это, собственно, заслуга не Прахова, а Врубеля. Врубель работал, а Прахов им руководил. Однако с Врубелем у Адриана Викторовича отношения не ладились, и написанные Врубелем для Владимирского собора эскизы были им отвергнуты.

Эскизы эти были написаны Врубелем позже, чем Прахов сделал предложение Васнецову. Так что работа Врубеля при всей ее гениальности в любом случае была обречена на провал, как были бы обречены на провал пять-шесть лет назад работы Васнецова, пока Савва Иванович не взялся за устройство его художественной судьбы. И Врубель бедствовал в Киеве, бился как рыба об лед, пока не попал через несколько лет к Мамонтовым, где наконец был оценен по достоинству...

Еще несколько лет назад Васнецов чувствовал себя неприкаянным в Москве, сейчас же был полон веры в себя, полон силы, какую дает признание, сейчас упрашивали его ехать в Киев, а он все отказывался, и лишь воспоминание об образке, подаренном Елизавете Григорьевне, вдохновило его и он согласился завершить в Киеве то, что было найдено в Абрамцеве, согласился на руководство росписью Владимирского собора, на которую, думал он, уйдет; года три, не больше.

И он уехал в Киев и работал там десять лет. Из крупных художников сумел привлечь лишь Нестерова. Приезжал туда позднее Дрюша Мамонтов, окончивший Училище живописи, но ни Праховы, ни Васнецовы не смогли уберечь его, и он вернулся из Киева в Абрамцево смертельно больным. Приглашал Прахов и Серова, но тот был, по выражению Репина, «не мастер в срок поспевать». Присланный им эскиз пришел действительно позже срока; Серов и не жалел, он видел, каково в Киеве его другу Врубелю — настоящему большому художнику, который рад-радешенек, что ему доверили

писать самостоятельно какие-то орнаменты, чтобы он хоть с голоду не умер.

Ну а как же Савва Иванович Мамонтов? Он где? Да везде. Это он вдохновил Васнецова и он же помог ему осуществить его помыслы и мечты. И вот появились «Три царевны» и «Ковер-самолет», «Битва русских со скифами» и «Аленушка», появились декорации к «Снегурочке», а потом уже все пошло само собой: и приглашение в Исторический музей и приглашение в Киев.

А теперь следует рассказать еще об одном абрамцевском предприятии, в котором сам Савва Иванович участия почти не принимал (а потому говорить о нем мы будем кратко), хотя, не будь его поддержки, не было бы и этого предприятия. Здесь речь пойдет о столярно-резчицкой мастерской, находившейся под эгидой Елизаветы Григорьевны, к которой вскоре присоединилась еще одна женщина. Это талантливая художница и обаятельнейший человек, младшая сестра Поленова — Елена Дмитриевна.

Летом 1881 года, бродя по окрестностям Абрамцева, Репин с Поленовым увидели удивительной красоты доску, покрытую старинной резьбой и украшавшую фасад избы. Они приобрели ее, ссудив хозяевам кроме денег еще новую доску вместо старой.

Осенью того же года Поленов ездил в имение брата, в Тамбовскую губернию, и привез в подарок Елизавете Григорьевне три деревянных резных валька, тоже покрытых старинным геометрическим орнаментом. Эти три валька, привезенные весной 1882 года в Абрамцево, вместе с доской составили начало коллекции изделий народного искусства.

Тем же летом 1882 года Антокольский отдыхал и лечился в Биаррице. Времени было много, он скучал, оторванный от своей работы, и писал письма. Эпистолярный стиль Антокольского никогда не отличался лаконизмом, но на этот раз он превзошел самого себя. Письмо, пришедшее из Биаррица в Абрамцево, было на 28 страницах: «Послушайте, мой дорогой старик,— писал Антокольский Савве Ивановичу,— мне хотелось поговорить с Вами об одной идее, которая меня занимает вот уж восемь лет, а именно о развитии в народе вкуса, о поднятии в России индустриального искусства. Много я думал об этом, много наблюдал и изучал и с каждым годом все больше и больше убеждаюсь в необходимости разбудить народное творчество, которое до сих пор еще не тронуто».

Вернее было бы сказать не «не тронуто», а «умирает».

Первые экспонаты будущей богатой абрамцевской коллекции говорили о том, что и вкус у народа был и мастерство было, но со временем народное искусство хирело.

И в Абрамцеве было решено сделать что-то (хотя еще не знали что именно), чтобы собрать предметы народного творчества, пробудить в людях интерес к нему, возродить народные промыслы и сделать их плоды украшением не только народного быта.

И вот тут, к счастью, появилась в мамонтовской компании Елена Дмитриевна Поленова. Случилось это вскоре после женитьбы Василия Дмитриевича на кузине Елизаветы Григорьевны — Наташе Якунчиковой.

Двадцать восьмого ноября Елена Дмитриевна пишет своей приятельнице: «Ты спрашиваешь, с кем часто вижусь. Решительно ни с кем, кроме своих. Вообще я ближе всех с Наташей (женой В. Д. Поленова.— *М. К.*), которая оказалась преоригинальным и преинтересным субъектом, и с m-me Мамонтовой, которая тоже очень симпатична...»

Вот этим трем женщинам и принадлежит заслуга возрождения народного творчества, создания столярно-резчицкой мастерской.

Елизавета Григорьевна отдала этой мастерской весь свой административный талант, самоотверженность, Елена Дмитриевна — свое незаурядное художественное дарование, а Наталья Васильевна Поленова стала историографом этого предприятия.

Начало созданию мастерской положила Елизавета Григорьевна осенью 1882 года, решив сделать мастерскую некиим ответвлением обычной школы. Задача была поначалу практически-нравственная: удержать крестьян в деревне, которая скудела и беднела, по мнению Елизаветы Григорьевны, оттого, что молодые люди уезжали на обучение ремеслам в город, а потом так и оставались там. Конечно, остановить этот естественный процесс было невозможно — он был характерен для того времени, но чтобы замедлить его, хотя бы для окрестных деревень, и решила Елизавета Григорьевна создать с осени 1882 года столярную мастерскую. Дети, учившиеся в абрамцевской школе, должны были получать одновременно с общим обучением еще какую-либо специальность, которую могли бы применить в деревне.

Быстро росла коллекция кустарных изделий, предметов народного быта. Крестьяне близлежащих деревень, прослышав, что Мамонтовы покупают всякую всячину, сами приносили старые прялки, вальки, расписанные дуги — и продавали их. Когда в компанию вошла Елена Дмитриевна, они вместе с Елизаветой Григорьевной стали обходить близлежащие села, покупали интересную бытовую утварь, и пока Елизавета Григорьевна расплачивалась с хозяевами Елена Дмитриевна набрасывала акварелью эскизы с тех изделий, которые представляли художественную ценность.

Увидев эти эскизы, Васнецов пришел в восторг и уговаривал Елену Дмитриевну использовать их для создания образцов мебели, которая изготавливалась бы в столярной мастерской, то есть не просто мебели, а художественной мебели. Елена Дмитриевна мнением Васнецова очень дорожила, считая себя в какой-то мере его ученицей, считала, что она «набиралась около него понимания русского народного духа».

Вняв совету Васнецова, она купила на базаре обычный кухонный шкафчик и расписала его цветами, как некогда Васнецов расписал в абрамцевской церкви клиросы. Написала она на этом шкафчике и птицу Сирин. Васнецову роспись эта понравилась, он написал на шкафчике стилизованных сороку и ворону. Потом Елена Дмитриевна сделала эскизы угловых шкафчиков и расписала их. Шкафчики эти должны были стать образцами для работ учеников. В одном из писем Елена Дмитриевна сообщает, что она поделилась с Саввой Ивановичем мыслью о том, «чтобы в абрамцевской мастерской производилась такая мебель, а потом под руководством художников окрашивалась тоже какими-нибудь троицкими маляришками, из тех, которые там посуду расписывают... и потом ставить для продажи на кустарную выставку».

Савва Иванович охотно шел навстречу этому предприятию, финансировал его и отдал свой кабинет под музей кустарных изделий. Но так как столярная мастерская была весьма отдаленной областью его интересов, мы и закончим здесь краткий рассказ о ней...

ГЛАВА III

В этой главе мы вернемся на несколько лет назад и расскажем об одной из сторон деятельности Мамонтовского кружка, которой не касались раньше намеренно,— о театральной деятельности.

«Театральная деятельность» — это, собственно, звучит пока что неоправданно громко. Театральной деятельностью — без кавычек — можно будет назвать ее лишь через несколько лет.

А началось все с увлечений довольно скромных и весьма распространенных в те времена почти во всех интеллигентных семьях: с коллективных чтений. Трудно сказать, когда и как эти чтения начались, по-видимому, сами собой возникли из увлечения литературой и потом, по мере расширения круга знакомств, расширения поля самостоятельной деятельности, выливались иногда просто в чтения более или менее обширной компанией, иногда в чтения с распределением действующих лиц по ролям.

Более систематично проводились чтения, когда Мамонтовы жили в Москве.

В большом кабинете Саввы Ивановича накрывался сукном длинный стол, рассаживались «артисты»: члены семьи Мамонтовых, художники Репин, Поленов, братья Васнецовы, Левицкий, Неврев, Николай Кузнецов, а потом и дети, племянники и племянницы, становившиеся год от года все более многочисленными, ибо росли они буквально как грибы: и «Федоровичи», и «Анатольевичи», и «Николаевичи», и двоюродные братья и сестры Елизаветы Григорьевны — Якунчиковы, Алексеевы.

Выбиралась пьеса (Шекспир, Шиллер, Островский), распределялись роли, и осенний или зимний вечер проходил шумно и весело.

Скоро, однако, это перестало удовлетворять участников кружка. Предприимчивому и неутомимому на выдумки Адриану Викторовичу Прахову пришла мысль устраивать в мамонтовском доме живые картины. Они были в то время в моде.

Тогда, кстати, и произошел тот курьез, о котором рассказывает в своих воспоминаниях о Савве Ивановиче двоюродный брат Елизаветы Григорьевны, Костя Алексеев — Константин Сергеевич Станиславский (этот псевдоним Константин Сергеевич выбрал себе несколько лет спустя). «...Ставился апофеоз, изображавший богов Олимпа. Из столов нагромоздили два этажа; наскоро рассаживались боги и богини; все мальчики с седыми бородами, которые их еще больше молодили, ждали Зевса, который задерживал антракт и срывал успех. Зевса изображало очень почтенное лицо из художествен-

ного мира. Савва Иванович сам побежал за ним и провел его через публику, закутав пледом. Зевс торопливо лез на второй этаж, Савва Иванович его подталкивал; еще один толчок — и Зевс наверху, а плащ остался внизу, он зацепился за первый этаж, и Зевс на троне в костюме Адама, точно в бане на полке; гомерический смех богов, конфуз и смущение богинь, но Савва Иванович не сразу отдал плащ провинившемуся Зевсу, он потомил его и даже испугал. «А ну-ка, давайте занавес»,— крикнул он за кулисы. Паника, а Савва Иванович залился своим типичным смехом с катаральным хрипом, заканчивавшимся катаральным кашлем».

В этих воспоминаниях, прочитанных публично со сцены Художественного театра, где происходило чествование памяти Саввы Ивановича, Станиславский, конечно, не мог назвать того «очень почтенного лица из художественного мира», с которым приключился такой конфуз. Но впоследствии он раскрыл эту загадку. «Почтенным лицом» был сам инициатор живой картины — Адриан Викторович Прахов.

Живые картины, как и чтения, постепенно прочно вошли в быт Мамонтовского кружка, приведя в конечном счете к серьезнейшему предприятию — созданию Русской частной оперы, которая сыграла столь значительную и прогрессивную роль в русской оперной культуре.

Но не будем торопить события и вернемся к вечеру 31 декабря 1878 года, когда было поставлено пять живых картин: «Демон и Тамара», «Русалка», «Апофеоз искусств», которые ставил Поленов, и «Жницы», «Юдифь и Олоферн», поставленные Праховым.

Живые картины эти были осуществлены экспромтом. Но, воодушевившись ими, участники на следующий год, опять на святках, 29 декабря 1879 года, руководимые Поленовым, поставили три живые картины: прошлогоднюю «Русалку» и две новые — «Сказку» и «Вальпургиеву ночь». Незадолго до того появился в мамонтовской компании Виктор Васнецов и тут же, подчинясь общему духу, царившему в кружке, принял участие в «Вальпургиевой ночи», так как его фигура показалась подходящей для Мефистофеля. Кроме живых картин был подготовлен последний акт пьесы Аполлона Майкова «Два мира». После вечера 29 декабря 1879 года и живые картины и постановки пьес происходили уже не только на святках и не только в Москве, но и летом в Абрамцеве. В них увидели еще одну возможность эстетического наслаждения и эстетического применения бьющих через край сил и возможностей.

В 1880 году Савва Иванович сам сочинил пьесу белым стихом на сюжет библейского предания об Иосифе, и пьесу эту, которая с пародийной претенциозностью названа была мистерией, поставили

сначала на святках в 1880 году, а потом еще два раза — в 1885 и в 1889 годах.

Сочинял Савва Иванович легко, и хотя пьесы его были не бог весть какими шедеврами, но, написанные к случаю, они представляли лишний повод повеселиться, а если учесть особый талант Мамонтова — умение вдохновлять и то, что был он окружен людьми таланта первостепенного, то пьесы его вызывали взрыв творческой энергии Поленова, Васнецова, Серова, Станиславского...

Станиславский же, кстати сказать, очень живо передает атмосферу этих милых вечеров, когда создавались спектакли, автором и режиссером которых был Савва Иванович Мамонтов: «Обыкновенно спектакли происходили во время рождественских праздников. Тогда на целую неделю или на две дом превращался в театральные мастерские и швальни. В одной из комнат расстилалось полотно для Василия Дмитриевича Поленова, и он со своим молодым помощником К. А. Коровиным готовил декорацию своего акта. В другой комнате Илья Ефимович Репин со своим помощником, хотя бы, например, Серовым, писал другой акт. В третьей комнате работал Виктор Михайлович Васнецов, суетился Врубель. В другой половине дома кроили, шили, примеряли костюмы. Где-то по углам репетировали, в кабинете стучали топоры: строили сцену, а в большой столовой с утра до вечера не сходили со стола самовар и угощение для всех участников спектакля. Здесь было наибольшее оживление. Молодежь, которая всем мешала и которую отовсюду гоняли, толкалась вокруг чайного стола в ожидании ролей. В комнате стоял гул от звонких молодых голосов. И среди всей этой юной компании, перекидываясь забавными шутками, сидел Савва Иванович и писал первый акт той пьесы, постановку которой спешно готовили наверху.

«Дядя Савва, напиши мне такую роль, чтобы всех девчонок за волосы таскать по сцене»,— помню, приставал к С. И. один из его шустрых племянников. Савва Иванович тут же писал шуточную сцену, в которой кто-то из старших давал шалуну подзатыльника. Сцена читалась, тут же со всеми реальными подробностями репетировалась, имела огромный успех и в конце концов вычеркивалась к искренней радости проученного шалуна. День спектакля был содомом. Все опаздывало, ролей не успевали выучить; Савва Иванович сам ставил декорации, освещал их, дописывал пьесу, режиссировал, играл, гримировал, при этом шутил, веселился, восхищался, сердился».

Воспоминания эти написаны Станиславским в мае 1918 года. Позднее, когда Станиславский писал свои широко известные мемуары «Моя жизнь в искусстве», в главе «Конкурент» он более анали-

тически рассказывает о Мамонтовском кружке, о самодеятельных спектаклях, в частности противопоставляя их тем спектаклям, которые ставились в созданном им, Станиславским, Алексеевском кружке. «Эти прославившиеся спектакли,— пишет он о мамонтовских постановках,— в полную противоположность нашему Алексеевскому домашнему кружку, ставились всегда наспех, в течение рождественской или масленичной недели, во время которых был перерыв в школьных занятиях детей». Далее дается картина, подобная той, с которой мы уже познакомились, но оканчивается рассказ анализом различий двух кружков: «В результате двухнедельной работы получался своеобразный спектакль, который восхищал и злил в одно и то же время. С одной стороны — чудесные декорации кисти лучших художников, отличный режиссерский замысел создавали новую эру в театральном искусстве и заставляли прислушиваться к себе лучшие театры Москвы. С другой стороны — на этом превосходном фоне показывались любители, не успевшие не только срепетировать, но даже выучить свои роли. Усиленная закулисная работа суфлера, беспомощные остановки и паузы оробевших артистов, тихие голоса которых не были слышны, какие-то конвульсии, вместо жестов, происходившие от застенчивости, полное отсутствие артистической техники делали спектакль несценичным, а самую пьесу, прекрасный замысел режиссера и чудесную внешнюю постановку — ненужными. Правда, иногда та или другая роль заблестит на минутку талантом, так как среди исполнителей бывали и настоящие артисты, и тогда вся сцена оживала на некоторое время, пока артист стоял на ней. Эти спектакли точно были созданы для того, чтобы доказать полную ненужность всей обстановки при отсутствии главного лица в театре — талантливого артиста. Я понял это именно на этих спектаклях и воочию увидел, что значит отсутствие законченности, срепетовки и общего ансамбля в нашем коллективном творчестве... Искусство — порядок, стройность... Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и закончены, гармоничны и стройны, чтобы все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели. Странно, что сам Мамонтов — такой чуткий артист и художник — находил какую-то прелесть в самой небрежности и поспешности своей театральной работы. На этой почве мы постоянно спорили и ссорились с ним, на этой же почве создавалась известная конкуренция и антагонизм между его спектаклями и нашими. Это не мешало мне принимать участие в мамонтовских постановках, играть там роли, искренне восхищаться работой художников и режиссеров; но как актер я ничего, кроме горечи, не получал от этих спектаклей.

Тем не менее они сыграли большую роль в декорационном искусстве русского театра; они заинтересовали талантливых художников, и с этих пор на горизонте появились настоящие живописцы, которые постепенно стали вытеснять прежних декораторов, представлявших собою подобие простых маляров».

24 июня 1881 года в Абрамцеве была поставлена сочиненная Саввой Ивановичем комедия «Каморра». Сюжет ее очень прост, даже банален. Каморра — банда шарлатанов и люмпенов — устраивает (за мзду, конечно) семейное счастье двум влюбленным русским туристам, оказавшимся в Италии. Водевиль не обходится без намеков на императорскую оперу (Джиджи, член каморры, объясняется тетушке Ларисе Павловне в любви, притворившись испанцем.

«Джиджи. Очаровательная Лариса, я у ног твоих! Ты должна быть моей! Иначе лезвие это *(показывает большой нож)* пронзит мое сердце!

Лариса Павловна. Ух! Какой натуральный испанец! Я в какой-то опере в Москве точно такого видела... Ах, боже мой, да это целый роман! Нечего делать, идемте!» и т. д.).

Зимой 1881/82 года была поставлена «Снегурочка» Островского. Поставлена она была, как мы уже знаем, Виктором Михайловичем Васнецовым и настолько соответствовала характеру его дарования, что постановку эту можно считать не просто этапной, а как бы переходным звеном от любительских спектаклей к профессиональным. И ставили ее не на шутку серьезно. Исполнители были одеты не в специально сшитые, а в хранившиеся в абрамцевском музее подлинные национальные русские костюмы. Сам Васнецов играл Мороза, и играл замечательно...

Но у нас еще будет возможность и даже необходимость поговорить подробно о «Снегурочке», когда она — не как пьеса уже, а как опера — будет поставлена по эскизам того же Васнецова в профессиональном театре — Частной опере, которую предстоит в недалеком будущем организовать Савве Ивановичу.

23 августа 1882 года в Абрамцеве был большой театральный день: был поставлен «Камоэнс» Жуковского, третий акт оперы Гуно «Фауст» и по случаю бракосочетания племянницы Саввы Ивановича Марии Федоровны с кузеном Елизаветы Григорьевны Владимиром Васильевичем Якунчиковым сочиненная Саввой Ивановичем комедия «Веди и Мыслете» («веди» и «мыслете» — славянские названия букв «в» и «м», то есть первых букв имен новобрачных).

А соль комедии состояла в том, что действующими лицами ее были художники: Репин, Поленов, Васнецов и Неврев, причем Ре-

пина играл Репин, Васнецова — Васнецов, Поленова — Поленов и Неврева — Неврев.

16 января 1883 года в Москве в постановке Поленова была показана «Алая роза». Автор ее — опять-таки Савва Иванович, взявший канвой для пьесы известную сказку «Аленький цветочек». Только действие сказки перенесено из России в Испанию.

Спектакль был разыгран на славу, и присутствовавшая впервые на подобном представлении Елена Дмитриевна Поленова писала своей приятельнице: «Вчера была на мамонтовском спектакле и вернулась поздно... Спектакль очень удался... Декорации были удивительно удачны, костюмы великолепны, да и пьеса талантливо поставлена. Mise en scéne прелестная, а что всего милее, это то, что главные роли были исполнены детишками и подростками... Вообще все мило, изящно, художественно».

20 мая того же 1883 года Поленовым был сделан первый опыт оперной постановки. Поставлены были «Виндзорские кумушки» Николаи.

На святках решили повторить «Снегурочку». Одновременно сотрудник Саввы Ивановича, некто Кротков, открывши в себе композиторский талант, написал музыку и превратил «Алую розу» в оперу. Таким образом, к святкам 1883/84 года готовились две постановки.

Савва Иванович, которого больше всего захватила постановка оперы, сочиненной на сюжет его пьесы, сообщает Поленову: «Репетиции «Алой розы», постановка и всякие хозяйственные хлопоты (не говоря уже об железных дорогах, которых все-таки забывать не приходится) настолько абсорбируют меня, что я не найду времени спокойно расписать тебе все как следует.

Опера наша вышла сверх ожидания так интересна, что можно смело сказать, что в сокровищницу русского творчества поступает новый и небезынтересный вклад, и я хожу по этому случаю небывалым именинником — из нашей художественной сферы что-то делается на общую потребу, и эта мысль является для меня чем-то особенно одуряющим и приятным... Васнецов написал для волшебной залы новую декорацию — готика со сводами и разными волшебными страхами... Спиро поет Альмериго — очень забавно, хотя со всеми операми tenore di grazia».

7 января 1884 года «Алая роза» была поставлена.

После этого регулярные домашние спектакли у Мамонтовых прекратились, вытесненные заботами о Частной опере, но нет-нет да собиралась еще компания в доме на Садово-Спасской или в Абрамцеве и развлекалась по-старому. В Абрамцеве даже вместо сенного сарая, где происходили первые постановки, в большом доме была сделана раздвижная стенка, превращавшая первую комнату вместе с при-

стройкой в зал, где можно было и сцену устроить и должное количество гостей рассадить.

3 января 1886 года в Москве опять была повторена «Снегурочка». В этом же году 1 августа Серов и Остроухов поставили в Абрамцеве новую пьесу Саввы Ивановича — «Черный тюрбан», из восточной жизни. Здесь Мамонтову очень помогли его воспоминания о пребывании в Персии. 4 января 1887 года «Черный тюрбан» был повторен в Москве, в тот же день повторили и детский спектакль «Иосиф», тогда же Поленов поставил сочиненную Мамонтовым новую пьесу «Волшебный башмачок». 6 августа 1888 года в Абрамцеве была поставлена «Женитьба» Гоголя, а через год, 1 августа 1889 года, повторены «Иосиф» и «Черный тюрбан».

В 1890 году к отцу подключился Сережа, и они вместе написали пьесу «Царь Саул», поставленную 6 января. В ту пору в Мамонтовском кружке был уже Врубель, и одновременно с «Саулом» в постановке Врубеля была повторена «Каморра». 4 января 1891 года Поленов поставил сочинение Саввы Ивановича «На Кавказ», а 6 января 1894 года — им же сочиненную комедию «Около искусства». В тот же вечер было поставлено несколько живых картин. На этом домашние постановки прекратились, если не считать возобновленную 5 января 1897 года (в который раз!) «Снегурочку».

Несколько слов об исполнителях. Ими были все, или почти все, родственники и знакомые Саввы Ивановича. Узнал он, что жена Алексея Дмитриевича Поленова — Фанни — хорошо поет, и тотчас же вызвал ее в Москву. Спиро, старый друг Саввы Ивановича, профессор Новороссийского университета (в Одессе), каждый год, зимой и летом, в санях и в бричке и по железной дороге приезжал в Москву и в Абрамцево, чтобы участвовать в спектаклях. Неожиданно обнаружился замечательный голос у Малинина (служащего торгового дома Алексеевых), и вот он уже поет в каждой опере, а потом переходит с любительской сцены на профессиональную. Виктор Васнецов с успехом исполнил роль Мороза в «Снегурочке», и уж теперь всякий раз, как только «Снегурочка» идет у Мамонтовых, он непременно исполняет эту свою единственную роль. Всем запомнился Остроухов также в единственной исполненной им роли — палача в «Черном тюрбане». Роль эта была бессловесной и предварялась репликой:

«Скорее плаху приготовь,
И ханская прольется кровь».

Вслед за тем выступал одетый в красное худой и высоченный Илья Остроухов, прозванный в Абрамцеве Ильюханцией. Выступал он совершенно безмолвно, с бесстрастным лицом, чем вызывал гомерический хохот зала и долго не смолкавшие аплодисменты.

Хохот и аплодисменты обидчивый Остроухов воспринял как насмешку и с тех пор наотрез отказался выступать.

Зато кто выступал много и охотно — это Серов. Артистический талант его был поистине блистателен, развивался так же быстро, как и художественный, и если бы он не стал еще более блистательным художником, то мог бы стать прекрасным артистом.

В 1893 году решили отметить пятнадцатилетний юбилей кружка, и в типографии Анатолия Ивановича Мамонтова издана была книга колоссального формата, на чудесной бумаге, предназначавшаяся не для продажи, а приносившаяся в дар участникам кружка и самым близким ему людям.

Странное впечатление производит эта книга. Ее название: «Хроника нашего художественного кружка». Распределение ролей: Маша Мамонтова, Н. В. Якунчикова, В. В. Якунчиков, Е. Г. Мамонтова, Н. С. Кукин, К. С. Алексеев, Дрюша, Ваня и Сережа Мамонтовы.

Все это могло бы показаться проявлением тщеславия, если бы не получилось так, что в понятие *наш* входили не только «Лиза», «Сережа», «Вера», но и братья Васнецовы, братья Коровины, брат и сестра Поленовы, Серов, Врубель, Остроухов, Левитан. Эта книга уберегла от времени сделанные ими декорации, эскизы, карикатуры, часть которых сохранилась, а большинство исчезло бесследно.

Но куда более значительна роль «нашего художественного кружка» в том, что эстетические принципы, положенные в его основу, вышли за рамки кружка и стали основой передовых театральных веяний того времени. Эти именно принципы были заложены и в Частную оперу, созданную С. И. Мамонтовым в 1885 году, и в какой-то мере в созданный в 1898 году — тоже *нашим* — Костей Алексеевым — Художественный театр. Новая оперная система, созданная С. И. Мамонтовым, сомкнулась с новой декорационной системой, создателем которой по праву считается Василий Дмитриевич Поленов. Несмотря на то, что одним из наиболее высоких достижений были декорации Васнецова к «Снегурочке», но этапным, основополагающим моментом была постановка Поленовым «Алой розы».

Здесь кстати предоставить слово Виктору Михайловичу Васнецову и привести отрывок из его выступления, произнесенного по случаю пятнадцатилетия кружка: «Сказка об «Алой розе» — так оригинально рассказать и поэтически показать эту сказку на сцене!.. Разве можно забыть сцену в саду над умирающим чудовищем-принцем. Эта воскрешающая слезинка истинной любви, как она памятна. Исполать актрисе, да и не актрисе, а просто Соне Мамонтовой, племяннице дяди Саввы. А еще исполать и Поленову. Его декорации к «Алой розе» — гениальные декорации, говорю это смело... Надо быть волшебником, чтобы перенести нас в эти сказочные дворцы и сады»[1].

В октябре 1884 года Савве Ивановичу Мамонтову исполнилось 43 года.

Что сделал он к этому времени? Стал во главе железнодорожной компании, основанной его отцом и Чижовым. Стал преуспевающим дельцом, умным, предприимчивым, энергичным, удачливым. Ему вверили власть имущие, акционеры доверяли ему решать дела дороги, доверяли ему свои деньги. Всякий другой делец на его месте мог быть доволен собой. Кроме того, он пользовался искренней дружбой лучших художников России, он помогал им своими средствами, больше того, его энергия возбуждала их творческую энергию, они заражались ею и создавали картины и статуи. Он был вдохновителем вдохновения. Там, где он появлялся, все приходило в движение. Благодаря ему Антокольский создал «Христа». Не живи Репин в Абрамцеве, не было бы на передвижной выставке «Запорожцев», не создал бы многих своих картин Васнецов.

Он сделал все, что мог, и этим удовлетворился бы любой другой.

Но Савву Ивановича деятельность, которой он занимается, не удовлетворяет до конца. И он, в который раз, задает себе вопрос: что сделал он сам, Савва Мамонтов, к своим сорока трем годам, он, понимающий, что главной его заслугой перед потомками будет именно то, что он сделал и сделает в искусстве? Что же он сам сделал? Скульптура? Увы, он не так самонадеян, чтобы считать свои ваяния произведениями высокого искусства, а себя настоящим скульптором. Его скульптура — это отдушина его бьющей через край энергии, так же как и пьесы, как и стихи. И неужто он не способен ни на что большее, как только быть катализатором или дилетантом?

Нет, он все же сделает нечто такое, что будет его детищем, и он знает, что это будет. Он давно думает об этом. Когда-то папенька Иван Федорович, царство ему небесное, отправлял его из дому, даже в Персию, и все, чтобы отвадить от театра и приохотить к работе.

К работе приохотил (впрочем, тут еще натура помогла), а вот от театра не отвадил.

Теперь у него, Саввы Ивановича Мамонтова, будет театр. Свой. Но не такой, как казенный, императорский. Нет! Он создаст новый театр, где все то, что он продумал во время домашних постановок, все, что обсудил с Поленовым, все, что делал с Васнецовым, выйдет в люди... Он уже знал твердо — театр он создаст.

Первый человек, которому открыл он свой замысел, с кем держал совет, и держал, признаться, давно, человек, который сам желал того же, кто поддерживал его сердцем, умом, делом, был, как всегда, Поленов.

Подготовка велась исподволь. Намечался репертуар, подбирались артисты и декораторы. Все это должны были быть новые люди, люди,

не испорченные дурной традицией, люди, не втянувшиеся еще в рутину казенной сцены.

Пусть там, на казенной сцене, есть хорошие певцы, обладающие замечательными голосами, пусть там иногда промелькнет талантливая декорация... Все равно это не то — рутина, казенщина. Опера — не место, где премьер или премьерша, выфранченные в богатое платье, сверкая драгоценностями, демонстрируют особенности своего голоса, а старенький меломан сидит, дожидаясь, как такая-то примадонна возьмет такую-то ноту. Театр должен вслед за живописью взбунтоваться и двинуться по пути от академизма к реализму. Во всем. В репертуаре, в исполнении, в декорации, в костюмах.

Однако... Глава акционерных обществ Савва Иванович Мамонтов — создатель оперной труппы. Не солидно. Пожалуй, акционеры испугаются — не употребил бы глава компании их средства на содержание всяких там актерок...

Да и в Петербурге те, с которыми он сталкивается по делам железных дорог, только глаза раскроют удивленно, если узнают, что Савва Иванович... и вдруг... изволите ли видеть,— оперу открыл!..

Ну что ж!.. Нет положения, из которого не было бы выхода. Кто сочинил оперу «Алая роза»? Кротков сочинил. Пусть Частная опера считается театром Кроткова: «Русская частная опера».

В 1884 году Мамонтов начал подготовку к будущему ее легальному существованию.

Но прежде чем говорить о Частной опере Мамонтова, стоит разобраться, почему в России именно оперное искусство находилось в упадке.

Вспомним названия оперных спектаклей, которые посещал гимназист Савва Мамонтов: «Наяда и рыбак», «Сомнамбула и Сильфида»... С тех пор прошло, правда, уже немало лет, но дело не двигалось с мертвой точки, если не считать отдельных попыток внести что-то новое в декорационное искусство, но это новое выглядело на общем фоне столь жалким и крохотным, что и говорить об этом всерьез как-то даже неловко.

Причиной этого застоя было то, что в России существовала государственная театральная монополия, подобно монополии на продажу спиртных напитков.

Государственная театральная монополия возникла в годы царствования Екатерины II. Частные театры были разрешены лишь в провинции, что было одним из проявлений свойственного императрице лицемерия: практически создание частных театров в провинции было невозможно: они безусловно должны были прогореть, если учесть масштабы тогдашних провинциальных городов и степень культуры их жителей.

Со временем небольшие частные антрепризы стали возникать в провинции, но они ограничивались драмой. Создать оперную антрепризу провинциальным любителям было просто не под силу.

Правда, Павел I из оппозиции ко всем установлениям своей родительницы разрешил помещичьи театры, и они существовали и в его царствование и в царствование Александра I. Николай I со свойственной ему солдафонской прямотой строжайше запретил все. Александр II, несмотря на обилие радикальных реформ, осуществленных в его царствование, таких, как отмена крепостного права, судебная реформа, частные театры не разрешал. Причина была та, что на частные театры практически невозможно было распространить цензуру.

И все же, не мытьем, так катаньем, театры возникали: возникла «Секретаревка», возник театр Анны Бренко, называвшийся «Театром близ памятника Пушкину». Отдельные театры получали специальные разрешения: драматический театр Корша, оперетта Лентовского. В 1872 году был использован предлог: Всероссийская выставка — и создан народный театр. Третье отделение с неусыпным вниманием следило за деятельностью театров, и жалобы летели за жалобами. «До сих пор еще,— говорится в донесении одного из агентов,— Иван Грозный не представлялся до такой степени низведенным с высоты, на которую веками поставлено царское достоинство. Такое выставление на позор домашней интимной жизни царей не может не поколебать уважения к царскому престолу и в особенности к царскому сану».

Александр III, будучи не в состоянии вернуться к крепостному праву, отменяет многие либеральные реформы своего отца, готовит суд и повешение народовольцев... И вот парадокс — на фоне всего этого 24 марта 1882 года отменяет государственную театральную монополию.

Очевидно, новый царь решил отказаться от явно изжившего себя анахронизма, чтобы как-то смягчить вызванную реакцией оппозиционность общественного мнения.

У Александра III, едва вступившего на престол, не было уже той благодатной возможности, какая была у Николая I,— только душить, а императорская монополия на театры фактически стала фикцией. Царь вынужден был — от недостатка сил — душить с оглядкой, душить с задабриванием. И одним из таких актов задабривания стала отмена театральной монополии. И действительно, отмена монополии если и революционизировала театр, то исключительно в вопросах формы. А это монарху ничем не грозило, даже придавало определенный блеск его царствованию.

Итак, 24 марта 1882 года царским рескриптом театральная монополия была отменена. По-видимому, акт сей и заставил Савву Ивановича Мамонтова вскоре после этого подумать о создании своего театра, тем более что дата опубликования рескрипта почти совпала с триумфальными постановками на его домашней сцене «Снегурочки» и «Алой розы».

В 1882 году главный союзник, советчик, помощник по театральной части Василий Дмитриевич Поленов, женившись на кузине Елизаветы Григорьевны, стал родственником и совсем уже близким человеком.

Тогда же Поленов стал преподавателем Училища живописи, ваяния и зодчества, где очень быстро выделил наметанным глазом наиболее талантливых учеников. Ими были Константин Коровин, отчасти его брат Сергей, Левитан, а потом уже Николай Чехов и Симов.

Их-то он и свел с Саввой Ивановичем, чтобы они сначала под его, Поленова, руководством и по эскизам его и Васнецова, а потом — кто заинтересуется декорационным искусством и втянется в театральную жизнь — самостоятельно писали декорации. Кроме отличной практики это был и заработок. А Поленов знал, как нужен он, этот заработок, его молодым ученикам.

Первым из учеников Поленова, попавшим к Мамонтову, был Левитан, к тому времени уже достаточно известный. Еще в 1879 году с ученической выставки П. М. Третьяков приобрел для своей галереи его пейзаж «Осенний день. Сокольники».

В 1884 году Левитан по эскизу Поленова выполнил одну из декораций к «Алой розе» и, выдержав таким образом экзамен, был допущен к более ответственной работе — писать по эскизам Васнецова декорации к «Русалке», первому спектаклю Частной оперы.

Вообще же в круг художников, группировавшихся около Мамонтова, Левитан по-настоящему не втянулся, хотя, как видно из писем Е. Д. Поленовой, он в ту зиму (1884/85 года) бывал с компанией художников в Абрамцеве, писал там этюды.

Несомненно, прочными узами привязался к Мамонтовскому кружку другой ученик Поленова — Константин Коровин, очень талантливый, хотя и не проявивший еще себя в полную меру, может быть, потому, что он несколько позднее попал в школу, вернее, на отделение живописи. Судьба его сложилась не совсем обычно, а во многом трагично и даже чуть парадоксально.

Родился он в очень состоятельной семье, и начало его жизни было чудесно и безоблачно. Костенька — так его называли от пеленок до старости — был всеобщим баловнем. Его закармливали лакомствами и ничему не учили. Он и вырос бы, наверное, недорослем, если бы не несчастье, свалившееся на семью: отец его разорился.

Коровины разбогатели в свое время на ямском промысле; разбогател, собственно, дед, Михаил Емельянович, который долгое время держал все в своих руках и, как все люди подобного склада, твердо соблюдал традиции, видя в них нечто символическое. Крестным отцом Кости был ямщик. И вместе с тем сыну своему Алексею, отцу Кости, старик дал университетское образование. Женился Алексей Коровин на женщине умной, тонкой, высокой культуры: она играла на арфе, занималась живописью и была знакома со многими художниками, которые с удовольствием посещали гостеприимный дом Коровиных.

Потом все это кончилось как-то неожиданно. Коровиных разорило начавшееся в то время железнодорожное строительство, как раз на тех путях, где пролегал их тракт. Отец покончил самоубийством. На всю жизнь остался во впечатлительной душе Константина Алексеевича образ отца в последние дни его жизни, придавленного горем, затравленного, с думами о смерти. «Не могу забыть отца,— вспоминал потом Коровин,— как он, стоя у окна, с каким-то отсутствующим взглядом, машинально водил по стеклу пальцем, и какая тревога была на лице матери...».

Художник Илларион Михайлович Прянишников, дальний родственник матери Коровина, который между делом учил Костю рисованию, устроил его и старшего брата Сергея в Училище живописи, ваяния и зодчества. Там Костя попал в класс зодчества (считалось, что живопись — вещь недоходная). Но уже через год страсть к живописи победила расчеты на будущую карьеру, и Костя сбежал в класс Саврасова, где учился Сергей и где сам он скоро выдвинулся на одно из первых мест и подружился с Левитаном.

И была какая-то странная ирония судьбы в том, что именно Мамонтову — строителю железных дорог, косвенной причине разорения семьи Коровиных,— суждено было поддержать Константина Коровина, избавить его от нужды и разочарований. Но это было именно так: сначала рекомендация Поленова, а потом талант полюбившегося всем «Костеньки» сделали свое дело.

Начало фортуны Коровина носит характер, который сейчас кажется несколько анекдотическим.

В 1883 году Коровин написал в Харькове небольшой этюд молодой женщины. Портрет был удивителен по колориту, и Поленов, перед тем как познакомить Мамонтова с Коровиным, познакомил его с портретом. Мамонтову портрет понравился. Когда осенним вечером 1884 года Поленов привел Коровина к Мамонтову, там были Васнецов и приехавший ненадолго из Петербурга Репин.

Коровин много лет спустя после этого эпизода вспоминал, как Мамонтов и Поленов разыграли Репина.

— Пойдемте-ка, Илья Ефимович, ко мне в кабинет, там у меня портрет любопытный. Одного испанца. Вы ведь любите испанцев.

Репин как раз в то время, когда Коровин писал «Портрет хористки», как сейчас называется эта его работа, совершил в компании Стасова путешествие по Испании и приехал в совершенном восторге от этой страны и ее художников.

Пошли в кабинет. Репин, поглядев на портрет, сказал:

— Да, испанец! Сразу видно. Смело пишет, сочно. Прекрасно. Только...— Репин замялся на несколько секунд и продолжал: — Это ведь живопись для живописи. Только... Но испанец, как испанец, с темпераментом.

Ну до этого неведомого испанца ему дела нет, пусть себе Савва Иванович приобретает испанцев — вольному воля...

Но Савва Иванович смеется, а следом за ним, не выдержав, смеется Поленов.

— Илья Ефимович, дорогой, а если это не испанец совсем, а русский?

— Как — русский? — Репин совсем раздосадован; он не хочет в это верить. Словно цепляясь за соломинку, он говорит:

— Нет, это не русский...

Савва Иванович обнимает Костю Коровина:

— Вот он, Илья Ефимович, наш испанец. А что: тоже брюнет, чем не испанец?

Тут и Васнецов заулыбался:

— Разыграл нас Савва,— и, обратясь к Коровину: — Нет, это правда написали вы?

— Да, я,— удивленно, словно бы уже сомневаясь в том, что это действительно его работа, отвечал смущенный Коровин.

Репин молчал. Зато Поленов вступил в разговор и с каждой фразой все больше ожесточался.

— И вот представьте,— сказал он, обращаясь к присутствующим,— поставил я эту вещицу на выставку здесь, в Москве, в Обществе поощрения художеств. И что же? Все были против. Не приняли.

Передвижникам Поленов уже и не пытался предлагать Коровинскую «Хористку»...

Трудно сказать, каково было бы начало художественного пути Константина Коровина, одного из величайших русских колористов, если бы не поддержка Поленова и Мамонтова.

К счастью, Мамонтов с сочувствием и пониманием принимал искания молодежи, сознавая, что прогресс неизбежен и плодотворен, что новое — раньше или позже — все равно одержит победу над старым и что дело здесь совсем не в споре поколений, потому что вот

Репин и Поленов люди одного поколения, но Поленов понимает молодежь, сочувствует ей, а Репин таким свойством не наделен.

Но Мамонтову нравятся именно такие художники, как Коровин,— художники, не цепляющиеся за отжившие формы, за вчерашнее искусство, а дерзкие и талантливые.

Таким образом, Константин Коровин, а по мере сближения — Костенька, утвердился в семействах Поленовых и Мамонтовых, а в сердце Саввы Ивановича занял совершенно особое место — место любимчика.

Вскоре Поленов познакомил Савву Ивановича с Николаем Чеховым и Виктором Симовым.

На 1-й Мещанской было снято помещение для декорационной мастерской, и молодые художники с энтузиазмом приступили к работе над декорациями по эскизам Поленова и Васнецова. Впервые под неусыпным оком Поленова молодые художники начали постигать, что представляет собой реализм в декорационном искусстве.

Сам Савва Иванович занимался тем временем подготовкой труппы, то есть вокальной и сценической частью оперы, ну и, конечно, оркестровой. Он считал, что певцы, так же как и декораторы, должны быть молодыми, еще не испорченными дурной традицией казенной императорской сцены, не тронутыми рутиной и карьеризмом, словно ржавчина разъедающими душу актера.

Первой кандидатурой был зарекомендовавший уже себя во время любительских спектаклей Малинин, второй — молодая певица Татьяна Любатович, которая однажды выступала в домашнем спектакле, присланная в дом на Садовой-Спасской преподавательницей консерватории Милорадович для участия в «Виндзорских проказницах». Для этой оперы в мамонтовской компании не хватало как раз меццо-сопрано. После окончания консерватории Любатович выступала в провинциальных операх, сначала в Харькове, потом в Тифлисе, где снова встретился с ней Савва Иванович.

В Тифлисской опере Мамонтов отметил двух певиц: Зарудную и Любатович. Он даже написал что-то вроде газетной заметки об этой опере. Неизвестно, была ли она напечатана. Статья, во всяком случае тот ее черновой набросок, который хранится теперь в архиве Театрального музея в Москве, посвящена характеристике этих двух «прим», а так как из них именно Любатович приняла предложение Саввы Ивановича перейти в его оперу, приведем здесь отрывок из заметки, касающийся этой актрисы: «Г-жа Любатович — меццо-сопрано, молодой голос с звонкими и чистыми грудными нотами. Она сразу же зарекомендовала себя образованной и прилежной певицей, прошедшей серьезную европейскую школу, и выказала строгое художественное отношение к делу. Поставленная в необходимость дебю-

тировать в «Кармен» почти без Хозе и Микаэлы (тенор и сопрано оказались далеко не на высоте своего призвания), г-жа Любатович при помощи г. Тартакова — Эскамильо и Беделевича — Цуниги талантливо вынесла на своих плечах оперу Бизе, сразу завоевав симпатии публики.

В исполненной ею затем партии Наташи в «Русалке» артистка обнаружила искренне русское задушевное пение и драматический темперамент. В передаче г-жи Любатович мы также увидели деликатный и изящно-игривый образ Ольги в «Евгении Онегине», задуманный автором. Вообще г-жа Любатович вместе с г-жой Зарудной пользуются большим и решительным успехом. Это два столпа труппы» [2].

Итак, Савва Иванович перетянул Любатович в Москву. Зарудная, рассудив, по-видимому, что от добра добра не ищут, осталась в Тифлисе, где она пользовалась успехом.

Вместе с Любатович изъявил согласие на переезд в Москву бас Тифлисской оперы А. К. Беделевич.

А. Н. Гальнбек, исполнявшая за год с небольшим до открытия оперы партию Бьянки в «Алой розе», тоже вошла в состав труппы.

Оперу решили открыть постановкой «Русалки». И вот на исполнение главной партии Савва Иванович решил пригласить совершенно не испорченную какими бы то ни было выступлениями еще проходившую курс в консерватории Надежду Васильевну Салину, которую по молодости лет (ей тогда не исполнилось еще и двадцати) все называли просто Наденькой.

Салина сама себя не без горечи называла «дитя театра» (кавычки здесь принадлежат самой Салиной). Сколько она помнила себя, она всегда кочевала по провинциальным городкам России с какой-то полунищей труппой, в которой выступала ее мать, а иногда и она сама «в тех спектаклях, где требовался по сценарию «ребенок без речей».

Так что ей пришлось испить полную меру театральной горечи и пошлости, и потому она, пожалуй, могла даже стать союзницей Саввы Ивановича в исполнении той главной задачи, которую он решил взвалить на свои плечи,— в борьбе с пошлостью и театральной рутиной.

В сентябре 1884 года Салина познакомилась с приехавшим в Петербург Саввой Ивановичем Мамонтовым, который, как пишет она сама, «засиял» над ней путеводной звездой.

Познакомил Салину с Мамонтовым некто Ершов, тоже воспитанник консерватории. Ершов был москвич, знал о том, что затевает Мамонтов, в один из своих приездов познакомился с ним, и они договорились о том, что в первый же свой приезд в Петербург Мамонтов

будет вместе с Ершовым посещать наиболее даровитых и многообещающих учеников консерватории и отбирать из их числа кандидатов в Частную оперу.

Вот как описывает Салина посещение ее Мамонтовым: «Около часу дня сильно дернулся звонок, и в мою комнату вместе с Ершовым быстро вошел плотный среднего роста человек лет сорока трех—сорока пяти в черной круглой котиковой шапочке на круглой лысоватой голове. Он окинул меня пытливым, тяжелым взглядом своих черных под густыми бровями глаз и без всяких церемоний хриповатым баском произнес: «Ну-ка спойте мне что-нибудь», и тут же, увидя на пианино раскрытый клавир оперы «Русалка», сказал: «Вот и отлично, знаете первое трио?» Я кивнула головой утвердительно. «А аккомпанировать можете?» Я ответила, что могу. «Ну, садитесь. начнем скорей, вот Ершов споет князя, а я подтяну вам мельника». Я села, и замечательное трио было спето, не очень искусно, по моему мнению, но зато с горячим волнением. Трусила я ужасно, даже ноги на педалях дрожали.

После этой пробы Мамонтов в кратких, красочных словах объяснил цель своего прихода, уверенно сказал, что берет меня, обрадовался, что я не знаю ни одной партии, и спросил меня, могу ли я через месяц быть в Москве. Я, ошеломленная и растерянная, лепетала, что хочу окончить консерваторию, что боюсь, что не справлюсь, но Мамонтов категорически настаивал, говоря, что нечего сидеть в консерватории сто лет и, окончив, стать шаблонной и скучной певицей, а надо молодой идти в работу и «стремиться воспитать в себе художника, а не скверно поющую куклу».

Результатом этого разговора было то, что вслед за Ершовым Салина решила оставить консерваторию и перебраться в Москву, в Мамонтовскую оперу.

Обстановка в опере была товарищеская. Никаких интриг, никакой зависти на первых порах не было, все еще были молоды, все только начинали, были полны энтузиазма: и Малинин, и Салина, и Ершов, и Любатович, и Власов, и Гнучева, и Миллер, и Гальнбек, и Беделевич...

Тотчас же артисты сдружились с молодыми художниками, особенно с совершенно свойским Костей Коровиным, да и с Левитаном, и с Симовым, и с Чеховым.

Здесь надо сказать еще об одном участнике оперного коллектива — дирижере Труффи (маэстро Труффи, как его называли). Это был талантливый музыкант, но человек бесхарактерный необычайно. Артисты беззлобно подсмеивались над его итальянским акцентом... и делали, что хотели. Лишь когда отыскался второй (сразу же занявший первое место) дирижер, тоже итальянец, Бевиньяни, дис-

циплина была установлена — не то чтобы железная, но хоть какая-то.

И вот начались репетиции. Репетировали сразу «Русалку», «Снегурочку», «Фауста», «Виндзорских проказниц». Постановок нужно было много, так как людей, посещавших оперу, было мало, и, чтобы опера не прогорела, приходилось готовить одну постановку за другой.

Артисты были молоды, энтузиазма было хоть отбавляй. Опыт, хотя и небольшой, был у Любатович и Беделевича. Остальные учились буквально с азов. Для артистических репетиций был снят зал в доме Дюгомеля на Никитском бульваре, для оркестровых — манеж на Пречистенке. Репетировали до изнеможения. Савва Иванович и здесь не изменил своему характеру: увлеченности, широте натуры, щедрости во всем, хлебосольству.

Увидев, что актеры заскучали, что накал энтузиазма улетучивается, он вдруг командовал:

— Маэстро Труффи! Польку!

И, подхватив первую попавшуюся актрису, кружил ее, потом, обменявшись дамой с кем-нибудь из артистов, кружил следующую. Усталость как рукой снимало.

Он предугадывал все: когда артисты проголодаются — открывалась дверь в соседний зал, где был уже накрыт стол, кипел огромный самовар и две колоссальные кулебяки от Тестова занимали чуть ли не полстола.

Артисты набрасывались на еду, кулебяки уничтожались мгновенно, чай выпивался, и репетиция продолжалась.

Но что это были за репетиции! Савва Иванович, присутствуя на каждой из них, наблюдал за всем и за всеми. Он поначалу рассказывал об опере: об истории сюжета, об эпохе, о психологии действующих лиц, а потом предоставлял артистам свободу трактовки, каждому давал возможность проявить индивидуальность, но никого не выпускал из поля зрения, и стоило ему увидеть фальшивый жест или услышать фальшивую интонацию, как он тут же очень своеобразно реагировал: улыбался чуть заметно и одним каким-нибудь скупым жестом, одной словно бы невзначай брошенной фразой давал понять актеру его ошибку, причем делал это так ненавязчиво, так деликатно и в то же время так метко, что актер тотчас же понимал именно так, как н у ж н о. Результатом такой работы была не только «спевка», но и сыгранность актеров — был ансамбль, было то, о чем и не думали в казенной опере, где с артистами проходили только те партии, которые им предстояло исполнять. Главное, чтобы звучал голос. Ансамбль же, игра, соответствие эпохе, исторической правде, соответствие костюмов ролям — всего этого не существовало.

Вот как вспоминала Н. В. Салина о мамонтовских репетициях: «Мы не знали тогда школы Станиславского, да и сам Станиславский тогда о ней, вероятно, еще не думал. Как родственник Мамонтова он бывал частенько на наших репетициях и внимательно следил за нашей работой. И кто знает, не заронил ли тогда Мамонтов первое зернышко беззаветного служения искусству в душу молодого двадцатидвухлетнего Станиславского».

Вернемся, однако, к тем дням осени и зимы 1884 года, когда шли репетиции, а артисты сближались, превратившись словно бы в одну семью, воспитывали свой художественный вкус, общаясь с художниками обоих поколений — от молодых Левитана, Коровина до посолидневших уже Поленова и Васнецова, с трепетом готовились к публичному дебюту. Нужно было спешить: в начале февраля начинался великий пост, когда постановки на русском языке были запрещены.

Решено было дебютировать «Русалкой» 9 января 1885 года в Лианозовском театре, где до этого играла драматическая труппа Корша.

Официальная московская пресса никак не откликнулась на появление нового театра. Но, к счастью, газета, год рождения которой 1885-й, называлась «Театр и жизнь», и уж она-то не могла умолчать об этом событии, тем более что сам факт появления такой газеты говорил об оживлении театрального дела, об интересе русской публики к вопросам театра.

В день открытия театра газета поместила о нем довольно обширную статью, которая отражает, по-видимому, взгляд театральных специалистов того (да и не только того) времени на затеваемое предприятие.

Автор статьи ставит под сомнение возможность создания частного оперного театра, ибо, как пишет он, за организацию театра «берутся люди, вряд ли знающие столь тонкое дело, как оперная постановка, рискующие провалить частную оперную антрепризу своею неумелостью, подобно тому как провалились драматические антрепризы Корша и Бренко».

Далее автор статьи не останавливается перед обвинением организаторов едва родившегося театра в «любительстве», или, употребляя современный термин, в дилетантизме.

Разумеется, школы, не говоря уже о специальном образовании, у Мамонтова не было, но все же его нельзя считать дилетантом в театральном деле. Его юношеское увлечение театром, его общение с Островским в Секретаревском кружке, домашние спектакли (пусть во многом только любительские), наконец, его активное неприятие театрального академизма и театральной рутины, предопределившие его новаторские искания,— все это дало ему пусть не систематиче-

скую, но все же достаточную подготовку для того, чтобы по меньшей мере иметь моральное право начать театральную деятельность.

Разумеется, если говорить о практике театральной деятельности и подходить к вопросу формально и без учета конечных результатов, то отсутствие школы может послужить на первых порах предлогом для обвинения в дилетантизме. А школы у Мамонтова и его молодых сподвижников действительно не было. Да и откуда ей было взяться, этой школе?

Теоретических трудов, в таком изобилии существующих ныне, тогда не было. Опыт императорской оперы, казенной сцены был именно тем, против чего собирался выступить Мамонтов. Опыт драматических театров, стоящих на несравненно большей высоте, как раз и желала использовать молодая труппа. Мейнингенцы, о которых с таким восторгом писала в те годы пресса и о которых с не меньшим восторгом вспоминает Станиславский, приехали в Россию уже после открытия Частной оперы. Мейнингенцев называет своими учителями Станиславский, но и он же впоследствии называл — несмотря на все оговорки — Мамонтова своим учителем эстетики. И не мудрено. В те годы, о которых идет речь, Мамонтов среди интеллигенции считался законодателем художественного вкуса, подобно римскому поэту Петронию, вошедшему в историю под именем Петрония-арбитра. По воспоминаниям современников, когда кто-нибудь из знакомых покупал редкую красивую вещь, говорили: «Надо показать это Савве Ивановичу»; когда к родственникам приезжали из провинции красивые барышни, тоже говорили: «Надо показать их Савве Ивановичу».

И Савва Иванович смотрел старинную мебель, картины и красивых барышень, и, если высказывал одобрение, знакомые говорили: «Самому Савве Ивановичу понравилось». К. С. Станиславский вспоминает в связи с таким отношением окружающих к Савве Ивановичу забавный эпизод своего детства: «Помню, принесли вновь покрашенный шкаф с моими игрушками: небесный колер и искусство маляра так восхитили меня, что я с гордостью воскликнул: «Нет, это непременно, непременно надо показать Савве Ивановичу!»

Но родился ли Мамонтов с таким вкусом? Нет! Заглянем еще раз в его гимназический дневник.

«Был я сегодня в Художественной академии. Картин много хороших, особенно хороши портреты Зарянко: Голицына Сер[гея] Ник[олаевича] и Черткова, просто удивительно до чего искусство дошло» [3].

Итак, восторг перед Зарянко, и какой восторг!

Человек не рождается с готовым вкусом (такие случаи, конечно, бывают, но они — редкость). Вкус воспитывается, и результат

зависит от восприимчивости и от того, в какое окружение попал человек. Мамонтову посчастливилось. Его окружением стали Поленов и Репин, Антокольский и Прахов, Васнецов и Серов. Восприимчивость же его — вне сомнений... И все это, конечно, определило успех его театральной деятельности.

Но новаторам, особенно из числа дилетантов, большей частью воздают должное посмертно. Один из виднейших теоретиков искусства, Б. В. Асафьев, человек умнейший, судья тонкий и проникновенный, был чрезвычайно высокого мнения о Мамонтовской опере и отводил ей в истории русского театра почетное место. «В музыке,— писал Асафьев,— в некоторой степени сходную (с «Миром искусства») позицию занимал Московский оперный театр С. И. Мамонтова — театр, выдвинувший великолепную сказочность Н. Римского-Корсакова, реалистические принципы в оперной режиссуре, новую художественную культуру в оформлении спектакля (В. М. Васнецов, М. А. Врубель) и великое, правдивое искусство пения как живой интонации (Ф. И. Шаляпин). Театр этот восторженно принимался демократической интеллигенцией. А между тем опера с группировавшимися вокруг нее художниками выдвигала близкие «Миру искусства» положения, только с большим по сравнению с его петербургским европеизмом преобладанием народнонациональных тенденций, но также с тяготением к новому «чувству старины». Словом, в Москве рождалась новая художественная восприимчивость».

Но как же мы можем судить сегодня о тех спектаклях, которые шли много десятилетий тому назад? Мы можем высказывать свои суждения о них очень осторожно, основывая свои мнения на авторитетности тех или иных мемуаристов, на степени их беспристрастности, то есть на впечатлении в какой-то мере субъективном или порожденном статьей того или иного театрального критика.

Что же есть в нашем распоряжении, чтобы судить о дебюте Мамонтовской оперы, о постановке «Русалки», которой открылись ее спектакли 9 января 1885 года? Есть мемуары Н. В. Салиной, исполнявшей главную роль, есть небольшой отрывок из воспоминаний В. М. Васнецова, рецензия, помещенная в газете «Театр и жизнь», несколько частных писем и неопубликованные воспоминания В. С. Мамонтова и П. Н. Мамонтова *. Попробуем восстановить на основании всего этого вечер, положивший начало Частной опере. Декорационная часть не должна вызывать у нас сомнений; декорации, исполненные по эскизам Васнецова молодым Левитаном, были

* Платон Николаевич Мамонтов — двоюродный брат В. С. Мамонтова.

великолепны. Особенно «Подводное царство». Все своеобразие Васнецова-сказочника, определившееся в те годы, которые провел он среди художников Мамонтовского кружка, проявилось в этой декорации. Но вместе со сказочностью перед зрителями возникла такая иллюзия реальности подводного мира, что, когда подняли занавес, они, пораженные, разразились аплодисментами. Но вот Наденька Салина, впервые появившаяся на подмостках настоящего театра, к сожалению, оказалась не на высоте. Она сама рассказывает, как струсила, несмотря на все подбадривания Мамонтова.

Пока шли репетиции, все было хорошо: привычно и знакомо. Но как только открылся занавес и двадцатилетняя дебютантка увидела сотни устремленных на нее глаз да еще почувствовала, как и другие робеют...

В памяти ее еще жили слова Саввы Ивановича, произнесенные свойственным ему хрипловатым баском перед самым открытием занавеса: «Не робейте, Наденька!» Но Наденька оробела. Она неуверенно двигалась по сцене, не знала, куда девать руки, и, как сама она пишет, «пела по-ученически, не переживая ни радостей, ни горестей Наташи». Не смущался, кажется, только Васнецов, который в антрактах подходил и говорил упавшей духом дебютантке: «А к подводному царству-то всю головушку и разлохматим». И право же, стоит прочитать, как эпически спокойно вспоминает он много лет спустя об этом эпизоде. Он степенно рассказывает о том, как были все смущены, и Мамонтов в первую очередь, «когда предстал перед нами Мельник в виде не то франтоватого полотера, не то трактирного полового. Ну, конечно, к огорчению парикмахера, пришлось нам порастрепать волосы и весь костюм его привести в надлежащий художественный порядок. А когда дело дошло до сумасшедшего Мельника, то досталось тогда и рубахе его и прочему. Все очень чистенькое, выглаженное было разорвано и потрепано нашими собственными руками и приведено в самый сумасшедший вид, к великому огорчению бутафоров и тех же парикмахеров. Добродушный наш Мельник, славный Беделевич, очень обрадовался нашей трепке, а сам Савва, вижу, совсем повеселел. Принялись за Русалку. Досталось тогда милой, уважаемой Надежде Васильевне Салиной. Волосы ее собственные, прекрасные, тоже надо было не пожалеть — растрепать по-нашему, и каждая складка на платье Русалки должна лежать так, как нам нужно; водяные цветы, травы должны опять сидеть по нашему капризу, купавки в волосах должны быть вот тут, а не на другом месте. И пришлось ей, бедной, должно быть, немало потерпеть — не смотришь ведь, свои у нее волосы или чужие, больно или нет... Русалок тоже пришлось размещать и рассаживать по сцене самим. И правду сказать: подводное царство вышло не худо. Русалка своим

дивным пением произвела восторг. Слава Русалке! Слава Савве Ивановичу! Да, пожалуй, спасибо и нам — работникам!»

Васнецов, конечно, мог быть удовлетворен результатом своей работы. «Подводное царство» вышло действительно «не худо», даже более того — превосходно. Оно вызвало, как было уже сказано, благодарные аплодисменты публики. Режиссурой все мизансцены были тоже, видимо, хорошо продуманы и поставлены...

Но вот то, что Надежда Васильевна Салина своим пением на первом спектакле «произвела восторг» — тут Васнецову, по-видимому, память изменила. События прошлого и последующего, очевидно, слились воедино. Впоследствии, когда молодая певица освоилась со сценой, она, может быть, и «производила восторг», но дебют ее был неудачен. Настолько неудачен, что она едва добралась до дому и там уже горько сетовала, что стала певицей, а не модисткой или горничной...

То, что дебют был неудачен, понимали все. Сама актриса — о ней говорить не приходится — была в отчаянии, Савва Иванович тоже был недоволен.

— Вы, Надежда Васильевна, сегодня были не Наташа, а какая-то мордовка со станции. Отправляйтесь сейчас же домой, ложитесь и спите до завтра, по крайней мере до двенадцати часов дня.

И, обратясь к матери, сопровождавшей Наденьку, приказал властно:

— Немедленно уложите ее в постель, ей необходимо отдохнуть.

А тут еще маэстро Труффи встретился у выхода и, хотя шутливо, тоже сделал нелестный комплимент:

— Сто такой? Так дэлить нельзя, вы пели, как сонный риба в мешке.

Так что, пожалуй, нельзя не согласиться с рецензентом «Театра и жизни», который в номере от 10 января дал отрицательный отзыв о пении Салиной.

Похвалы удостоена была лишь Любатович, певшая княгиню. Все же два года, проведенные в театрах, хотя и провинциальных, дали себя знать.

Но как же все-таки нам оценить первый публичный спектакль Мамонтовского театра — как победу или как поражение? Думается, что просто как первый урок в начатом большом деле обновления оперного театра.

Вторым спектаклем шел «Фауст», поставленный Поленовым. Поленов перед началом своего академического пенсионерства совершил поездку по Германии и влюбился в то, что осталось там от средневековья: в замки баронов и маркграфов, в рыцарские доспехи, висевшие еще на стенах замков, во все эти романтические атрибуты

давно минувших эпох, и теперь создал постановку «Фауста», возрождающую средневековую Германию.

Но зрители не поняли его замысла. Они привыкли к зализанным декорациям и костюмам императорской оперы, к штампу, рутине, прочно вошедшим в их сознание. «Фауст» провалился. Провалился так, что шел при полном отсутствии публики. Савва Иванович спектакль все же не отменил, а объявил, что пусть это будет не спектакль, а генеральная репетиция. Еще одна. И пусть артисты играют и поют так, как если бы зрительный зал был набит до отказа.

Первый этот случай, когда артисты пели при почти пустом зале, оказался не последним. Зимин, который впоследствии сам содержал частную оперу и считал себя в этом деле продолжателем Мамонтова и его последователем, рассказывает, что, зайдя как-то в Мамонтовский театр с тремя приятелями (в тот вечер давали «Каменного гостя»), он оказался в совершенно пустом зале: он сам и его друзья были единственными зрителями и все же спектакль не был отменен. Артисты пели, бутафоры меняли декорации, гримеры гримировали — все это для четырех зрителей.

Только человек с такими железными нервами и таким упорством, как Мамонтов, человек, уверенный в правоте и конечном торжестве своего дела, мог не пасть духом.

И спектакли продолжались. Снова ставили «Русалку». Бедняга Салина была так потрясена своим провалом, что нужны были опять-таки упорство и воля Мамонтова, чтобы заставить ее все же исполнять партию Наташи (которую, пока Наденька не пришла в себя, передали Любатович).

И молодая певица не провалилась. Что-то переломилось в ней... Были аплодисменты. И Васнецов, как в первый вечер, разлохматил волосы и украсил их купавками. Только Труффи, улыбаясь, сострил:

— А сэгодня это завсем другой дэла. Сэгодня ви пэли, как живой риба в воде.

Наденька Салина улыбнулась, а Мамонтов, прощаясь, серьезно сказал:

— Наденька, сегодня я увидел в вас то, что является самым ценным в артисте: способность воплощаться в сценический образ.

Этими словами было многое сказано. В них — сценическое кредо Мамонтова; главное в артисте — не постановка голоса. Если голос дан природой, то постановка его — «дело наживное». Главное — способность воплощаться в образ. Главное — ввести в пение то, что вдохнет в него жизнь: элемент драматического спектакля — игру. Остальное приложится, ибо остальное — школа и практика.

По прошествии месяца после начала гастролей Частной оперы наступил великий пост, когда русским актерам нельзя было выступать.

На этот случай Савва Иванович загодя пригласил певцов-итальянцев. Задача была двоякая: занять театр во время вынужденного «поста» и дать молодым русским певцам предметный урок настоящего пения. Певцы-иностранцы были ангажированы не только на великопостные дни. У Саввы Ивановича была более широкая программа — соединить русских с итальянцами в одних спектаклях, заставить молодежь учиться у своих более компетентных в искусстве пения коллег. Приглашены были по рекомендации старинных миланских друзей пять итальянских певцов и певиц, не очень, признаться, высокого класса. Имена их ныне уже позабыты историей театра... Конечно, была еще одна цель приглашения итальянцев. Савва Иванович вынужден был позаботиться о возмещении, хотя бы частичном, финансового дефицита.

В своих неизданных воспоминаниях о Частной опере В. С. Мамонтов пишет, что «при этом заглазном, можно сказать, чисто случайном наборе итальянских артистов Савве Ивановичу повезло, и это обстоятельство поддержало настроение и придало ему бодрость».

Во всяком случае, и итальянцы частично «вывезли» оперу из финансовых затруднений.

Однако в запасе у Саввы Ивановича была еще одна русская опера, которой он хотел дать генеральное сражение и косной московской публике и императорским театрам,— «Снегурочка». Из-за нее, собственно, Васнецов и прожил все лето 1885 года у Мамонтовых.

В Абрамцеве он завершил художественную подготовку к опере. Все, правда, было решено раньше для домашнего спектакля в 1882 году, когда ставили «Снегурочку» как драму, и Васнецов «под вдохновляющим деспотизмом» (как сам он позднее выразился) Саввы Ивановича создал и декорации и костюмы и даже играл Деда Мороза. «Рисунки одобрены. Савва Иванович весело подбадривает, энергия растет. Собственными руками,— вспоминал Васнецов,— написал я четыре декорации. Пролог, Берендеев посад, Берендееву палату и Ярилину долину. Писал я их, понятия не имея, как пишутся декорации. До часу или до двух ночи, бывало, пишешь и возишь широкой малярной кистью по холсту, разостланному на полу, а сам не знаешь, что выйдет. Поднимешь холст, а Савва Иванович уже тут, взглянет ясным спокойным оком, скажет бодро, одушевленно: «А хорошо!» Посмотришь — и впрямь как будто хорошо».

Декорации и эскизы костюмов, созданные Васнецовым, были настолько подлинны и в то же время откровенно сказочны, что даже для искушенного ока казались чудом. Так и веяло от них тем непо-

вторимым весенним ароматом волшебной сказки, который — непонятно даже как — смог передать Островский словесными образами. Тогда же, в 1882 году, Репин, будучи в совершенном восторге от васнецовской постановки, пишет письмо Стасову и настоятельно рекомендует воспользоваться этими эскизами декораций и костюмов для оперной постановки в Мариинском театре. Но в Мариинском театре предпочли постановку Клодта, который выполнил ее, имея в виду не славянскую старину, а почему-то скифскую (затея совершенно нелепая, что отчасти признавал и сам Стасов).

Лишь в 1885 году решено было использовать васнецовские эскизы декорации и костюмов для оперной постановки в Мамонтовском театре.

Вернувшись летом 1885 года из Италии, куда он был послан А. В. Праховым перед предстоящей работой во Владимирском соборе, Васнецов поселился в Абрамцеве и еще раз заново сделал почти все: и эскизы декораций и эскизы костюмов, приведя их в полную гармонию.

Ему на этот раз помогло еще и то, что музей народного творчества, который существовал уже четыре года, стараниями Елизаветы Григорьевны и Елены Дмитриевны вырос необычайно: и резные и расписные детали народного зодчества, и ткани, и вышивки, и предметы одежды — все было к услугам Васнецова. Костюмы, хранящиеся в музее, подлинные, не созданные фантазией художника, стали костюмами актеров. Одежды, имевшейся в музее, оказалось недостаточно для всех исполнителей, и Савва Иванович послал абрамцевского старосту Алексеевича на его родину, в Тульскую губернию, откуда и были привезены в нужном количестве армяки, шапки, паневы, рубахи.

Специальные костюмы изготавливались лишь для артистов, исполнявших главные роли, да богатые боярские костюмы, которые, конечно, нельзя было купить в тульской деревне.

В создании костюмов и в исполнении их Васнецову во многом помогла Елена Дмитриевна Поленова.

В конце лета Васнецов уехал из Абрамцева в Киев, а Савва Иванович продолжал увлеченно проводить репетиции. 10 сентября он писал Васнецову: «Я работаю над «Снегурочкой» и все больше и больше увлекаюсь музыкой. Есть балласт, но очень и очень много хорошего. К концу сентября, вероятно, она будет готова и должна составить в некотором роде эпоху для музыкальной Москвы, так говорят газеты, а не я.

Коровин кончает декорации Берендеевского посада — я не видел еще. Палата Берендеев почти была написана, но Левитан уехал, и, пока не вернется, ее не трогают».

Спектакль был назначен на 8 октября.

Савва Иванович, желая заинтересовать «Снегурочкой» передовую художественную общественность, пытался вызвать на премьеру Стасова, послал ему телеграмму: «8 октября на сцене Частной оперы идет первый раз «Снегурочка» Корсакова, не решитесь ли приехать на этот день, считаю лишним говорить, насколько присутствие Ваше как заступника русского искусства благотворно повлияет на дух всех искренно и горячо потрудившихся. Мамонтов». Но попытка Мамонтова заинтересовать постановкой «Снегурочки» знаменитого художественного критика оказалась безуспешной, как и подобная же попытка Репина, предпринятая за три с половиной года до этого.

Лишь двенадцать лет спустя, когда Мамонтовская опера гастролировала в Петербурге, Стасов впервые увидел «Снегурочку», пришел в восторг и в своей статье посвятил горячие строки Частной опере. Именно тогда он признал наконец талант Васнецова и значительность его поисков, которые к той поре были уже не новы...

Но вот наконец подготовка окончена, и 8 октября 1885 года в Частной опере состоялась премьера «Снегурочки». Ничего подобного по красоте, по правдивости, по искусству вжиться в самый дух русской сказки никогда не знала русская сцена. Наталья Васильевна Поленова рассказывает, что «Суриков, присутствовавший на первом представлении, был вне себя от восторга. Когда вышли бобыль и бобылиха и с ними толпа берендеев с широкой масленицей, с настоящей старинной козой, когда заплясал бабец [4] в белом мужицком армяке, его широкая русская натура не выдержала, и он разразился неистовыми аплодисментами, подхваченными всем театром». А много ли судей найдется более авторитетных по части оценки исторической достоверности произведения и его художественной правдивости, чем Суриков?!

Савва Иванович просил Островского посетить спектакль, но Островский отказался. Он слушал оперу в Петербурге, и, видимо, «археологическая» постановка с реалиями скифского быта создала у него предубеждение даже против музыки Римского-Корсакова. Он так и не посетил Мамонтовский театр. Зато художники были в восторге. В Киев к Васнецову летели письма за письмами. «Постановка этой оперы,— писала 21 октября Е. Д. Поленова,— в самом деле небывалая. Хор — это действительно настоящий народ, а не наряженная толпа статистов, и до какой иллюзии доходят хоры эти при той истинно русской ноте в музыке, которая так умело и тонко проведена через всю оперу». А вот письмо, написанное через два дня (23 октября) Невревым: «Вчера 14 человек передвижников (пятеро уже уехали) были угощаемы добрейшим Саввою Ивановичем представлением

«Снегурочки». Все были в восторге от постановки благодаря твоим рисункам».

Ну, а пресса? Как она приняла спектакль? Увы, далеко не все театральные критики оказались способными оценить «Снегурочку». Старые рутинные мерки, традиционное брюзжание... Но «Снегурочка» все же прорвала фронт критического недоброжелательства. Уже такая газета, как «Новости дня», писала: «В отношении постановки опера до крайности сложна, и потому суметь выйти с победой из этих затруднений делает честь г. Бевиньяни и режиссерской умелости директора Частной оперы. Молодые исполнители справились со своими трудными задачами почти в одинаковой степени удачно. Хоры, женский и мужской, также прекрасны и вели все сцены бесподобно, жизненно и красиво. В этом, так же как и в массе других вещей, сказалась умелая рука режиссера с тонким художественным вкусом и богатой фантазией. Декорации и костюмы, все вообще, а в особенности в тереме царя Берендея, вызвали общий неподдельный восторг.

Весь московский музыкальный мир был налицо в театре, привлеченный высоким и серьезным интересом, которое представляло первое представление «Снегурочки».

Через день после премьеры в газете «Театр и жизнь» 10 октября появилась необычная по своим размерам и еще более необычная по своему безоговорочно хвалебному тону статья, которая буквально с первой фразы представляет собой сплошной панегирик постановке. «Когда мы называли постановку оперы «Снегурочка» на сцене «Частного оперного театра» целым событием, то мы нисколько не впали в преувеличение. И с музыкальной и с художественной стороны первое представление оперы Н. А. Римского-Корсакова является действительно крупным фактом. Со стороны художественно-сценической постановка «Снегурочки» является новым словом, сказанным в театральном деле. Со времени пребывания у нас в прошлом сезоне Мейнингенской труппы нам не доводилось видеть ничего подобного в отношении художественности ни на одной из русских сцен. Такого богатства фантазии, вкуса и роскоши в постановке мы не видели даже в той «Снегурочке», которая шла в Петербурге на сцене большой русской оперы. Костюмы и декорации, сделанные при посредстве талантливых русских художников, блещут поразительной красотой. В режиссерском отношении, за исключением весьма небольших и весьма малых недочетов (чем отличаются весьма небольшие недочеты от весьма малых, составляет секрет автора рецензии.— *М. К.*), опера поставлена почти, можно сказать, образцово, такой постановке можно учиться. Со стороны вокальной молодые силы труппы частного оперного театра вложили массу старания и притом весьма успешно:

г-жи Любатович, Салина, Самарина, гг. Ершов, Беделевич и др. выполнили свои... задачи удовлетворительно».

Из исполнителей особенно выделялась Салина, исполнявшая заглавную партию, и за ней надолго сохранилась слава лучшей Снегурочки. Именно в этой партии отметил ее П. И. Чайковский и впоследствии именно так рекомендовал ее директору императорских театров Всеволожскому, когда так называемая «первая Мамонтовская опера» прекратила свое существование.

«Снегурочка» осталась в репертуаре Частной оперы и пользовалась все возрастающим успехом, особенно несколько лет спустя, когда Частная опера Мамонтова возобновила свою деятельность.

Однако, рассуждая о постановках опер «Русалки», «Фауста», «Снегурочки», мы словно бы оставили где-то «на периферии» повествования Савву Ивановича Мамонтова.

В самом деле, какова его роль во всем этом? Он не пишет декорации — это делают Васнецов, Поленов, Левитан, Коровин. Он не управляет оркестром — это делают Труффи и Бевиньяни. Он не поет... Неужто он только снабжает предприятие деньгами? Старается заручиться поддержкой общественного мнения в лице Островского, Стасова, художников?

В том-то и дело, что нет.

Роль Мамонтова всеобъемлюща. Он был всем. Все нити тянулись к нему и от него. Впервые в русском театре роль режиссера была поднята на такую высоту. Он режиссирует, он сочиняет мизансцены, подсказывает актерам, как ходить, как держать руки, как петь: если нужно — петь, повернувшись спиной к зрителю, а не так, как в «императорской», у края рампы, словно бы сцена и все, что на ней происходит, само по себе, а он, солист такой-то, сам по себе, демонстрирует собравшимся в зале дамам и господам модуляции своего неповторимого голоса.

Петь нужно играя! Таков режиссерский принцип Мамонтова. Да, господа артисты. И если нужно петь лежа — значит, нужно петь лежа. И руку держать не так эффектно и красиво, а вот этак, как держали бы вы, будь вы не на сцене, а в Берендеевке настоящим Мизгирем, настоящей Купавой, или Дедом Морозом, или Лелем, или еще там кем-нибудь. В этом — суть. Нужно создать образ, создать всеми имеющимися в вашем распоряжении средствами: голосом, жестом, мизансценой, костюмом, а также декорацией, освещением. Все это нужно собрать воедино и создать единое впечатление, создать ансамбль.

Но это только начало. Первые шаги. Уроки. Уроки не только для артистов, но и для самого Мамонтова.

А пока что, убедившись за время первого сезона в косности публики, Савва Иванович пошел на компромисс. То и дело приглаша-

лись певцы-иностранцы, причем для второго сезона уже не первые попавшиеся, а по возможности наиболее знаменитые, и спектакли с их участием шли не только во время великого поста. Как и в прошлый раз, Мамонтов старался, чтобы русские певцы участвовали в тех же спектаклях, что и иностранцы, и таким образом учились у них и держать себя на сцене и одновременно искусству пения. Из иностранцев, уже певших в Частной опере, приглашен был лишь бас Ванден, особенно полюбившийся московской публике. Была приглашена Либиа Дрог, молодая, обладающая прекрасной сценической наружностью, с замечательно поставленным голосом (драматическое сопрано). Но особенно пленили публику знаменитые братья Д'Андраде: Франческо (баритон) и Антонио (тенор). Выступление их было сенсацией. Газеты рекламировали их с необычайной помпезностью.

Таким образом, певцы-иностранцы и во время второго сезона в большей еще мере, чем во время первого, исполнили роль, которую возложил на них Мамонтов: учили своих русских неопытных товарищей и пополняли театральную кассу. И все же театр не выходил из дефицита, потому что Савва Иванович решил любой ценой исполнить то, что считал своей главной задачей: создать русский оперный театр. Поэтому один вечер по повышенным ценам, при переполненном зале шли «Аида», «Риголетто», «Фауст», «Африканка» или «Лоэнгрин» с иностранными артистами, давая баснословные сборы, а вперемежку с ними — «Каменный гость», «Русалка», «Жизнь за царя», даже «Снегурочка» шли в лучшем случае при полупустом зале, хотя среди русских певцов, все больше набиравших силу, немало было таких, которые с успехом могли бы уже конкурировать с иностранцами. Постепенно Частная русская опера стала даже называться итальянской, и хотя официально такого наименования не существовало никогда, оно встречается и в некоторых мемуарах и в прессе того времени. Была только одна певица-иностранка, которая действительно пользовалась заслуженным успехом,— Мария ван Зандт, шведка по происхождению. Всеволод Мамонтов свидетельствует, что «эта певица по совершенству пения и по исключительному сценическому таланту стояла таким же выдающимся особняком среди остальных артистов, как впоследствии среди своих современников — Ф. И. Шаляпин».

В конце сентября 1886 года открылся новый, третий и последний, сезон первой Мамонтовской оперы. Савва Иванович понял уже, что временно потерпел поражение, что русская публика оказалась не подготовленной к той театральной революции, которую он хотел совершить и которая — в этом он был убежден — неизбежно совершится. Он не учел косной силы инерции, не имел практического опыта общения со зрителями, не видел еще путей, какими должен быть завоеван

прогресс. Уроки поражения следовало обдумать, чтобы впоследствии все же опять выйти на бой с рутиной и победить ее.

Однако контракт с русскими актерами был заключен на два с половиной года, значит, еще один сезон опера должна была существовать. И она существовала. Существовала в основном опять-таки благодаря иностранным гастролерам. Савва Иванович все же не сдавался и продолжал исподволь готовить будущее сражение. Именно в этот сезон он поставил «Каменного гостя», о котором мы уже знаем со слов Зимина.

Но опера выдержала всего три представления.

Всеволод Мамонтов пишет: «Пресса к «Каменному гостю» отнеслась с обычной к Частной опере сдержанностью». И приводит отзыв одной из газет: «Что дирекция Московской Частной оперы преследует не столько материальные интересы, сколько чисто художественные,— это признают даже зоилы — враги, и что это именно так — новым доказательством может служить постановка «Каменного гостя», рассчитывать на успех которого было бы верхом наивности».

В конце апреля Савва Иванович повез театр на гастроли в Харьков. Из русских опер повезли только «Снегурочку», остальные — иностранные. Зато артисты были только русские: Миллер, Ершов, Салина, Любатович, Гнучева, Никольская, Малинин. Из декораторов поехал один Коровин, сдружившийся со всей труппой, где его, как и в училище, как и в мамонтовской компании художников, полюбили и звали Костей. Дирижером поехал Труффи.

Поездка эта сдружила всех; труппа превратилась в одну большую семью. Южная весна вселяла бодрость, пелось хорошо и легко, жилось привольно. Харьков был тогда еще совсем провинциальным и полным зелени. Коровин при каждом удобном случае располагался с этюдником и писал пейзажи, портреты всех артистов.

Все словно бы выросли на голову. Не избалованные гастролерами и не испорченные дурной традицией, харьковчане тепло принимали оперу, и артисты почувствовали себя уже не учениками, а профессионалами. И отношения с ними Саввы Ивановича становились все более товарищескими. Он часто и подолгу беседовал с ними, советовал учиться самостоятельно, расширять круг интересов и знаний: изучать литературу, серьезно относиться к живописи — виду искусства, самым тесным образом связанному с оперным театром.

— Это всех обогатит,— говорил он,— разовьет вкус, даст вам понятие о подлинной красоте и о правде в искусстве, сделает вас интеллигентными, образованными актерами, которых мне не стыдно будет называть своими учениками и успеху которых я всегда буду рад.

Последним спектаклем в Харькове шла «Снегурочка», дававшаяся 16 сентября 1887 года как бенефис Салиной, а 17-го все уже сидели в поезде, отправляясь кто в Москву, кто в Италию брать уроки у итальянских преподавателей, кто искать нового ангажемента.

Но Савва Иванович уже не мог жить без оперы и то и дело приглашал все новых и новых гастролеров. Самыми выдающимися из приглашенных Мамонтовым певцов были Анжело Мазини и Франческо Таманьо. Успехом у москвичей итальянцы, как всегда, пользовались огромным, но, конечно, ни с чем не сравнимый успех был у Мазини и у Таманьо.

Анжело Мазини, «божественный Анжело Мазини», как его называли, обладатель поистине редкого голоса, был уже немолод, когда попал в «дикую» Россию. К его удивлению, Россия оказалась совсем не такой дикой, как он ожидал. Театралы приняли знаменитого певца восторженно. Но Мазини привык к успеху, его соотечественники считали за честь петь в одном спектакле с «королем теноров» и потом хвастали этим долгие годы. Специально для него Савва Иванович решил поставить «Лоэнгрина», а пока что Мазини пел в «Фаворитке» да позировал Серову, которому Савва Иванович заказал его портрет. Портрет нравился Мазини, позировал он терпеливо, даже охотно, был любезен и обходителен. Вообще к художникам он благоволил. Близко сошелся не только с Серовым, но и с Коровиным, к которому почувствовал расположение как к человеку родственной души — Коровин был так же небрежен, несобран, безалаберен.

После «Фаворитки» Мазини спел по разу в «Риголетто» и в «Севильском цирюльнике». Но однажды, придя в театр, он попробовал голос; гóлос показался ему недостаточно звучным (артист был слегка простужен), никому ничего не сказав, Мазини уехал домой. А между тем зрительный зал был переполнен — пришли послушать именно Мазини. Савва Иванович обиделся на Мазини, Мазини — на Савву Ивановича... И певец отомстил — перешел демонстративно в другую антрепризу.

Между тем подоспела долго готовившаяся постановка «Лоэнгрина». Савва Иванович решил на месть ответить местью и выписал по чьей-то рекомендации немецкого певца Шейдвеллера из Баварии — «из самой Лоэнгринии,— говорил он Станиславскому,— настоящего, с пивом». Певец приехал. Был он маленький, пухленький, толстенький — никак уж не Лоэнгрин. Да и голос у него был действительно «пивной» — как из бочки. Но Савва Иванович подбадривал сам себя и всех вокруг.— Жаль,— говорил он,— Шейдвеллер сейчас не в голосе. На репетиции он пел вполголоса. Но иностранцы, особенно знаменитые, все такие. А все-таки чувствуется, что это... такой настоящий вагнеровский певец.

Но «настоящий вагнеровский певец» оказался совершенным ничтожеством, да еще с апломбом. «Не в голосе» он оказался не только на репетиции, но и во время спектакля. Кроме того, во время спектакля произошло с ним совсем уж комическое недоразумение. Лоэнгрин должен был уплывать со сцены на лебедях. Лебедей подали. Маленький толстенький Лоэнгрин сел на них, но лебеди застряли, их тянули, Лоэнгрин едва не падал от толчков. Зал хохотал. Финальная ария окончилась, а лебеди все стояли на месте. Певец высокомерно поглядел на зал и удалился.

Рассказывая этот анекдотический случай, К. С. Станиславский пишет: «Страдая за Савву Ивановича, я поспешил за кулисы, чтобы его утешить, и что же: я застал Савву Ивановича в кабинете, где он лежал на диване, покатываясь со смеху.

— Вот потешил немец! — стонал С. И. среди смеха. Успокоившись, он стал вспоминать с восторгом о том, как пел Лоэнгрина божественный Мазини».

Совсем не забавная и очень обидная именно для Саввы Ивановича история произошла с портретом Мазини, очень удачно оконченным Серовым. До сих пор считалось, что, поссорившись с Мазини, Мамонтов от портрета отказался. Такое заключение можно сделать из письма Серова, который пишет жене: «Портрет... мой Савве Ивановичу, разумеется, теперь не нужен, и решено его продать какой-нибудь богатой психопатке, одержимой г. Мазинием». Заключение это подкреплялось еще тем, что портрет действительно оказался не у Мамонтовых, о чем вспоминает И. Э. Грабарь: «Портрет Мазини в течение без малого четверть столетия оставался в неизвестности, словно канул в воду. С большим трудом, не без ухищрений мне удалось его разыскать у некоего И. А. Баранова, когда я его выставил на посмертной серовской выставке 1914 года».

(Здесь автор этой книги должен повиниться: следуя инерции и не располагая ничем, кроме таких авторитетных свидетельств, он в первом издании своей книги о Серове написал то же самое, назвав Мамонтова «самодуром», хотя и оговорившись, что считает его самым просвещенным и самым благородным из российских меценатов.)

А между тем все оказалось не так.

В мамонтовском архиве автор натолкнулся на документ, который и пролил свет на историю с серовским портретом Мазини...

В 1896 году в Нижнем Новгороде должна была состояться Всероссийская выставка, и устроитель ее, министр финансов С. Ю. Витте, обратился к Савве Ивановичу с просьбой послать на эту выставку имеющиеся у него художественные произведения и содействовать тому, чтобы другие коллекционеры, на которых Мамонтов сможет оказать влияние, также прислали находящиеся в их собственности

картины. Письмо это написано на одной странице министерского бланка. Три другие страницы исписаны почерком Мамонтова. Это перечисление картин, которые Мамонтов намерен был отправить в Нижний Новгород с распределением их по ящикам и с обозначением владельцев. И вот в этом списке значится «Портрет итальянского певца Анжело Мазини» работы Серова. Владелец портрета — С. И. Мамонтов.

Таким образом, опровергается старинная легенда. Ясно, что портрет находился в доме Мамонтовых на Садовой-Спасской, но после краха Мамонтова был продан, как и все остальное, с молотка, продан тому самому Баранову, у которого впоследствии отыскал его И. Э. Грабарь...

Через год после Мазини гастролировал в Москве Франческо Таманьо. Частная опера, вернее то, что от нее к тому времени осталось, поместилась на этот раз не в Лианозовском театре, а в Шелапутинском — на Театральной площади. Таманьо дебютировал в «Отелло» Верди. Музыкальную часть партии Отелло Таманьо разучивал под руководством самого композитора, драматическую — под руководством Сальвини. Таманьо не был известен еще в России, и москвичи ждали просто хорошего певца.

Но Таманьо всех поразил. При первых звуках арии все оказались словно бы вдавленными в спинки своих кресел силой его всесокрушающего голоса. По мере того как он пел, ураган нарастал, а когда он пропел последнюю ноту арии, публика находилась почти в состоянии шока. Сначала все замерли, даже оркестр замолк, потом слушатели вскочили в недоумении, обращаясь с вопросом друг к другу: «Вы слышали? Что это такое?» И лишь после этого разразились бурей аплодисментов, кинулись к рампе с криками «бис». Таманьо был в этой опере «одинаково велик,— пишет В. С. Мамонтов,— и как певец и как актер, несмотря на то, что в ней рядом с драматическими положениями, требующими для исполнения героического тенора, есть такие чисто лирические места, как любовный дуэт первого акта и трогательная сцена последнего. Все эти моменты Таманьо передавал неподражаемо, незабываемо!»

Но и только! Ни в какой другой опере Таманьо так не проявил себя. Он пел в «Вильгельме Телле», «Трубадуре», «Аиде», «Гугенотах», везде поражал слушателей мощью своего голоса, но ни той выразительности пения, ни той игры, какие проявились в «Отелло»,— не было. Таманьо был человеком гениальных способностей, но лишь один раз он нашел руководителя, сумевшего заставить его эти способности проявить полностью.

И опять Серов — на сей раз уже без всякого заказа — написал портрет Таманьо, которым восхищался еще за четыре года до приезда

певца в Россию (когда он, путешествуя по Италии, слышал певца в Венеции).

Осенью 1886 года Серов снова появился в Москве, снова у Мамонтовых, радостно говорил, что оставил Академию; зимой ездил с художниками — Левитаном, Остроуховым, Поленовой — в Абрамцево, писал там зимние этюды, и надо сказать, что из всех этюдов, написанных той зимой в Абрамцеве, два серовских пейзажа могут быть смело поставлены на первое место. Тогда же сдружился он с Остроуховым, и зимой они работали в Москве в одной мастерской, где Серов написал большой плафон «Гелиос», а в мае поехал в Италию с Остроуховым и Михаилом и Юрием Мамонтовыми. Они побывали в Венеции и Флоренции, откуда Серов писал Елизавете Григорьевне: «Пишу Вам... из города, Вами особенно любимого.

Ох, сколько богатств в этих старых подчас скучных стенах... Не могу перечислить, что нравится, что не нравится. Это довольно скучно. Одно могу сказать, что хорошо, а насколько хорошо, Вам, пожалуй, лучше знать, чем мне. Вспоминаю Вас часто, очень часто, и во сне вижу Вас тоже очень часто. Крепко люблю я Вас. Я люблю Вас с тех самых пор, как Вас увидел в первый раз 10-летним мальчиком, когда, лежа больным в дамской комнате, думал, отчего у Вас такое хорошее лицо».

Серов действительно был очень привязан ко всему семейству Мамонтовых, а особенно к Елизавете Григорьевне. Тепла, того семейного матёринского тепла, к которому тянется сердце каждого человека, особенно ребенка, он не мог получить у своей матери. Она не была в том повинна — такова была ее натура. И тепла, которого так много было в сердце Елизаветы Григорьевны, хватало и на ее детей, и на племянников, и на глядевшего таким замкнутым и грустным Антона Серова. И может быть, одна Елизавета Григорьевна видела под этой внешней замкнутостью внутреннюю сирость. И не так сложно оказалось проникнуть лаской в эту душу...

Савва Иванович, увлекшись подготовкой оперы, все меньше обращал внимания на художников, не обладавших склонностью к декорационному искусству, и потому Серов, который написал лишь однажды декорацию дворика гарема для «Черного тюрбана» и понял, что декорации — это не его стихия, отошел для Саввы Ивановича на второй план[5]. Однако, приезжая в Петербург, Савва Иванович неизменно навещал своего питомца, о чем питомец тут же радостно извещал Елизавету Григорьевну: «Ну, что же Вам сообщить? Повидал я здесь Петра Антоновича * (это было немножко давно), он сам ко мне пожаловал. На другой день приехал Савва Иванович,

* П. А. Спиро.

очень рад был на них посмотреть — меня очень потянуло в Москву, так, что я, как это ни смешно, сосчитал, сколько месяцев осталось до Рождества. Да мне и теперь, когда я так ясно вижу и слышу вас всех, вижу Ваше лицо, фигуру, слышу Ваш голос, Вы не поверите, до чего бы мне хотелось сейчас, в эту минуту, быть подле Вас» [6].

И в другом письме: «Теперь недолго до Рождества, осталось всего каких-нибудь 20 дней. Давно я не думал так часто и с таким удовольствием, что еду в Москву» [7].

Летом 1887 года Серов сделал карандашный портрет Елизаветы Григорьевны, вложив в него всю свою любовь к этой женщине, и, право же, его скромный рисунок дает гораздо больше для характеристики Елизаветы Григорьевны, чем написанный за девять лет до того парадный портрет Репина и за два года (перед отъездом в Киев) — портрет Васнецова. Но не этим все же рисунком было знаменательно для Серова, да и для всего Мамонтовского кружка художников, лето 1887 года, а тем, что в августе Серов написал портрет Верушки, и вот отсюда берет начало путь его славы.

До настоящего времени существовала одна версия истории создания этого портрета: рассказ М. В. Нестерова в письме его к сестре, написанном 17 июля 1888 года, то есть через год после того, как портрет этот был исполнен, а Нестеров впервые посетил Абрамцево: «Идея портрета зародилась так: Верушка оставалась после обеда за столом, все ушли, и собеседником ее был лишь до крайности молчаливый Серов. Он после долгого созерцания попросил у нее дать ему 10 сеансов, но их оказалось мало, и он проработал целый месяц».

Другая версия передана сыном Верушки, Юрием Александровичем Самариным: «Нянюшка мамонтовских детей Акулина Петровна Васильева любила рассказывать, как обстояло дело. Однажды в летний солнечный день Серов увидел, как двенадцатилетняя Верушка, запыхавшись во время излюбленной игры в «казаки-разбойники», в розовой блузке с синим бантом вбежала в дом, схватила персик и села за стол. Он упросил жизнерадостную бойкую девочку позировать ему, и она больше месяца терпеливо каждый день высиживала, почти не шевелясь, положенные часы. В награду за сидение девочке полагалась особая порция персиков. А они выращивались там в оранжерее поразительно сочные и вкусные. Потом художник и его «натура» отправлялись кататься верхом. Серов садился на небольшого шустрого иноходца под названием Узелок, который подходил ему по росту. Существует фотография, где он изображен лихо скачущим на лошади, одетый в полосатый жокейский костюм, а рядом на другой лошади девочка — моя мать» [8]. Эту же — семейную — версию подтверждает дочь Верушки — Елизавета Александровна Чернышева. Какой из версий отдать предпочтение: семейной или за-

писанной по горячим следам версии Нестерова? — Какая разница? Важнее другое: дружба Серова с семьей Мамонтовых, его симпатия к обаятельной двенадцатилетней Верушке стали толчком для создания этого портрета, широко известного сейчас под названием «Девочка с персиками». Этот портрет, пожалуй, величайшее из всех произведений искусств, которые были созданы в Абрамцеве.

А дружба между Антоном Серовым (ибо в Абрамцеве он, все равно, невзирая на свой «солидный» 22-летний возраст, невзирая на то, что «прошел» Академию и отпустил бородку, оставался Антоном) и девочками Мамонтовыми Верушкой и Шуренькой была большая, теплая и веселая. И все те же, что и прежде, кавалькады, в которых теперь стали принимать участие девочки, и «казаки-разбойники», и излюбленная шалость: подкрасться к коротышке Антону, который, сидя на диване, недостает ногами до пола, схватить его за ногу — Верушка за одну, Шуренька за другую — и опрокинуть на спину. И право же, можно и это позволить, чтобы услышать радостный смех девочек. И потом, когда Елизавета Григорьевна с девочками уехала в Италию, Серов, с легкой печалью вспоминая веселые дни абрамцевского лета, писал: «Как чувствуют себя девочки? Все так же весела Верушка? Не хотелось ли ей дорогой опрокинуть за ноги какого-нибудь австрияка или англичанина?»

Следует сказать, что к этому времени единомыслие и единодушие в семье Мамонтовых стало уступать место некоей автономии. Елизавета Григорьевна отдавала всю себя столярной мастерской, к которой Савва Иванович имел лишь отдаленное касательство. Она много радела о благолепии абрамцевской церкви, которая для нее, человека глубоко религиозного, значила много именно как храм. Для Саввы же Ивановича абрамцевская церковь была одной из областей приложения эстетических устремлений, и потому, после того как церковь была построена, она представляла для него интерес ничуть не больший, чем столовая или большой кабинет в доме на Садовой-Спасской или наполненная предметами искусства любая из комнат в Абрамцеве.

И художники как-то стали тяготеть — не все, конечно,— одни к Савве Ивановичу, другие к Елизавете Григорьевне.

Из огромного количества нежных писем Серова к Елизавете Григорьевне может возникнуть ложное впечатление, что Серов был ближе к Елизавете Григорьевне и дальше от Саввы Ивановича. Но это не так. К Елизавете Григорьевне он тянулся, как тянулся бы к матери, тянулся потому, что был лишен семейного тепла. Он и потом, после 1887 года, когда жил в Петербурге и был женат, писал нежные письма Елизавете Григорьевне и чуть ли не в каждом из них рассказывал о том, как часто она ему снится.

Что касается отношения Серова к Савве Ивановичу, то об этом можно судить хотя бы по огромному количеству портретов и особенно альбомных зарисовок, которые сделал Серов. На них — Савва Иванович пишущий, читающий, спящий, отдыхающий и, наконец, просто позирующий. Несомненно, что и Елизавета Григорьевна и Савва Иванович были одинаково близки Серову, как и он им, может быть, по-разному, но в равной степени.

К Савве Ивановичу его привязывало другое чувство, не менее важное для него, художника,— более тонкое понимание Саввой Ивановичем искусства, более обостренное, чем у Елизаветы Григорьевны, чувство нового. Когда через год после того, как был написан портрет Верушки, Серов в Домотканове, имении своих родственников, написал замечательно интересный портрет своей кузины (известный под названием «Девушка, освещенная солнцем»), портрет этот Елизавета Григорьевна не оценила, ей он не понравился, и Серов, продолжая нежно любить Елизавету Григорьевну, чуть ли не извиняясь, пишет, что портрет этот купил для своей галереи Третьяков. «Третьяков Павел Михайлович покупает у меня летний портрет сестры. Помните? На лавочке в саду. Вам она не понравилась, да и многим другим, да я и сам не знаю, хороша она или плоха. Одно оправдание: есть в галерее плохие вещи, авось она не будет хуже этих плохих. А если она недурна — тем лучше» [9].

Зато Савва Иванович сразу оценил «Девушку, освещенную солнцем». Именно тогда, в 1888 году, на VIII Периодической выставке, Серов получил первую премию за портрет Верушки, а «Девушка, освещенная солнцем» была приобретена Третьяковым.

Периодические выставки, которые во многом определили судьбу Серова, устраивались Московским обществом любителей художеств, о котором упоминалось вскользь на этих страницах. К этому времени влияние в Обществе Мамонтова было очень велико. Рассказывая об этой поре жизни Серова, И. Грабарь пишет: «Его уже заметили и знали. Ни для кого не было секретом, что на горизонте появилось новое яркое дарование, а связь с Мамонтовыми и покровительство Саввы Ивановича были для Москвы решающими».

Но истинным любимчиком Саввы Ивановича стал появившийся у Мамонтовых в 1884 году Коровин. Всю душу он отдавал своему Костеньке, такому талантливому и такому безалаберному. Началом начал этой симпатии был, конечно, обнаружившийся у Коровина феноменальный талант декоратора. Собственно, как декоратора Поленов и ввел его в дом Мамонтовых. И Коровина можно считать последователем поленовских принципов декоративности и продолжателем их — декоратором, развившим и обогатившим эти принципы за счет своего специфического, коровинского, неповторимого дара.

Поленов как бы «задал тон» направлению декоративных принципов, но сам отошел от непосредственного исполнения театральных работ. Он готовился к новой большой картине: «Христос и грешница». Он начал работать над ней весной 1884 года в Риме, куда вскоре приехал Мамонтов. «Савва очень мило отнесся к его работе,— писала Н. В. Поленова,— и разбирал его эскизы искренно и не пустословно. Все это придало Василию нового рвения, и он со своей стороны вдохновляет Савву на новые сюжеты для оперы. Вообще они дружелюбно друг к другу относятся».

Поленов перевозит начатую картину в Москву, продолжает работать над ней. Работа эта давалась Поленову нелегко, поглощала все его силы — и духовные и физические, и опять он находит поддержку у Мамонтовых. Зимой 1886 года он перевозит картину в их дом на Садовую-Спасскую, продолжает работать над ней вплоть до 1887 года и оканчивает громадное полотно, совершенно обессиленный физически и опустошенный духовно — очень уж глубок был кризис, вызванный творческим напряжением во время работы. Его даже не очень интересует, каковы отзывы о картине. Картину приобретает Музей Александра III, а Поленов думает об одном: купить кусок земли где-нибудь в живописном месте, жить там с семьей, спокойно работать.

С учениками своими он близок по-прежнему — и с Левитаном и с Коровиным, особенно с Коровиным, общительный нрав которого, беззаботность, жизнелюбие действовали иногда даже целительно на Поленова в минуты меланхолии, и вся семья Поленова — и Наталья Васильевна и Елена Дмитриевна — полюбила добродушного Костеньку. Елена Дмитриевна писала о нем Елизавете Григорьевне, что он «очень милый, симпатичный, деликатный малый, натура нежная и тонкая, из таких, которых страшно легко может сломить мало-мальски черствая обстановка жизни».

Много лет спустя, живя в Париже, Коровин печатал в газете «Возрождение» отрывки своих воспоминаний. Они не равноценны по своим литературным достоинствам, но кое-какие написаны с блеском; в воспоминаниях этих много интересного, но память Коровина к тому времени ослабела и некоторые события он путал во времени. Напечатал он довольно большие воспоминания о С. И. Мамонтове, которые безусловно не могут быть свидетельством для хронологии, ибо в них много путаницы, но детали, оставшиеся в памяти Коровина, очень характерны.

Так, вспоминает он, как Савва Иванович взял его с собой в театр, и он впервые оказался за кулисами, слушал оттуда оперу, видел, как волнуются даже знаменитые артисты перед выходом на сцену, как потом из партера слышатся аплодисменты, падает занавес, арти-

сты, взявшись за руки, выходят к рампе, а тем временем за сценой взвивается вверх и исчезает декорация и — сверху же — спускается новая для другого акта.

Савва Иванович куда-то торопится, его все время тормошат за сценой, да и сам он беспрерывно дает какие-то указания, делает замечания, волнуется не меньше актера, чей выход через несколько мгновений.

— Вот Жуйкин, машинист, переговорите с ним,— торопливо говорит он Коровину, проходя мимо.

Жуйкин, худой человек болезненного вида, увел Коровина в свою комнату и серьезно сказал:

— Ажур на сетке меньше пущайте, а то беда — негде резать. Со второго места не лезьте. А то проходу нет, более двух нельзя делать подвесную.

«Что за чертовщина,— подумал Коровин.— Куда не лезьте?»

И ответил покорно:

— Хорошо. Я не буду.

После спектакля Мамонтов повез его домой, дорогой предложил сделать декорации и костюмы для «Аиды», спросил:

— За месяц успеете?

— Успею,— сказал Коровин.

— Вот и отлично.

Приехали в дом на Садовой уже поздно, все спят, только слуга Мамонтова, карлик Фотинька, поджидает хозяина. Пришли в столовую. Киргизские пики стоят у камина, висит картина Васнецова «Ковер-самолет» и другие картины поменьше. Висят резные шкафчики.

Фотинька принес закуски, холодную курицу, фрукты, вино. Мамонтов сказал:

— Вот сделайте декорации к «Аиде», потом к «Лакме». Нужно еще одну декорацию к «Снегурочке», у Васнецова она не получилась. Нет театральных художников. Беда! Не понимают, что опера — это все, полное торжество всех видов искусства, а глазу зрителя преподносится какая-то безвкусица.

— А ведь я никогда не писал декорации,— признался Коровин.

— Вы напишете, я вижу.

Мамонтов взял подсвечник и поднес его к небольшой картине: седой человек сидел в кресле, сдвинувши подставку для ног, опустив голову на грудь.

— Это Репин писал покойного Чижова Федора Васильевича. Замечательный был человек Чижов. Умница. Как-то он сказал мне слова, которые я запомнил на всю жизнь, я был тогда таким же юношей, как вы сейчас: «Артисты, художники, поэты есть достояние

народа, и страна будет сильна, если народ будет проникнут пониманием их».

В ту ночь Коровин остался ночевать в доме Мамонтовых. Потом поселился неподалеку от их дома, на углу Уланского переулка, в «Восточных меблированных комнатах», но то и дело засиживался у Мамонтовых допоздна и оставался ночевать.

Дети полюбили его, особенно девочки — Верушка и Шуренька,— которым он мог часами импровизировать бесконечную сказку о «Лягушке-сморкушке».

Вот так он стал своим человеком у Мамонтовых.

Декоратором он — еще раз стоит удивиться прозорливости Саввы Ивановича — стал блестящим, профессиональным. Коровин сам очень забавно рассказывает о своем страхе перед тем, как шел писать первую декорацию: он думал, что декорации пишут так же, как станковые картины — в вертикальном или слегка наклонном положении, и недоумевал, как же это он будет работать на таком огромном холсте; но потом «удивился остроумию: холст лежал прибитый и загрунтованный на полу. Оказалось, что декорации писать до того интересно, что не захотелось бросать работу все время».

Надо думать, что тут все же сыграл роль не столько остроумный способ писания декораций, сколько соответствие таланта Коровина стихии театрально-декорационной живописи. Здесь к месту пришлись и обобщенность его живописных образов, и соответствующая ей «размашистость» его техники, и, главное, «музыкальность» его живописи. Коровин был прирожденным декоратором, притом именно музыкального театра, он мог живописью своей декорации раскрыть и дополнить музыкальный образ, раскрыть музыку через цвет, и здесь-то он не знал себе равных и превзошел своего учителя Поленова, который, будучи совершенно чужд апломба, столь часто свойственного мэтрам, выражал не раз желание учиться у своего ученика Костеньки.

«Музыкальность» очень повлияла на всю живопись Коровина, особенно пейзажную. Осмысливая этот принцип, Коровин писал: «Пейзаж не имеет цели, если он только красив, в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словами, это так похоже на музыку».

О спектаклях «Кармен» и «Лакме», самостоятельно оформленных Коровиным, газета «Новости дня» писала: «После декораций Частной оперы не хочется глядеть декорации других театров. Все три декорации «Лакме» художника К. Коровина вполне прекрасны — от них веет тропическим зноем Индии. Костюмы сделаны со вкусом, более того — они оригинальны».

С оформлением «Лакме» связан рассказанный Коровиным очень знаменательный эпизод, раскрывающий и характер Мамонтова, и характер Коровина, и вообще взаимоотношения в Мамонтовском кружке и в Частной опере.

Однажды, после того как декорации были уже написаны, костюмы сделаны, когда уже несколько спектаклей прошло, на сцене вдруг появился голубой столик с красными ножками.

— Откуда появился столик? — с недоумением, почти с ужасом спросил Коровин. Ведь он совсем не в тон всему остальному. Он кричит, он убивает ван Зандт!

Савва Иванович ответил:

— Это настоящий индийский столик, его Прахов из Индии привез. Просил поставить на сцену.

— Ужасно...— только и мог вымолвить Коровин и ушел из театра домой изливать горе своей собаке Пальстрону. Потом даже написал Савве Ивановичу, что больше работать в театре он не может и уезжает в деревню. Отправил письмо и стал ждать результатов.

«Результат» явился очень скоро в образе Малинина, который из всех артистов оперы был дружнее всех с Саввой Ивановичем; Малинин увел Коровина в дом Мамонтова. Вошли в столовую. За столом — Мамонтов, Прахов, Поленов, Серов, Васнецов.

— Будем судить вас,— смеясь, сказал Савва Иванович.— Прошу вас, профессор.

— Да, этот столик настоящий,— сказал Прахов,— индийский.

— Может быть, и настоящий, но он не в тон.

— Костенька прав,— вступился Серов,— столик действительно не в тон, портит всю гамму.

Коровин приободрился, даже разгорячился.

— Это ужасно,— сказал он,— хотя бы дали его перекрасить. Да нет, все равно не то. По форме не то: мелкий он. В театре совсем не обязательно настоящее, важна гармония. Все принадлежит глазу зрителя: цвет, форма — все это создание художника.

Васнецов встал, обнял расстроенного Костеньку, сказал:

— Верно, такая доля наша. Всегда будете стоять за правду. Вы еще молоды. А предстоит много.

Костенька был доволен — его поддержал не только Серов, его друг, но и Васнецов, который пошел даже против своего патрона — профессора Прахова. Видно, и ему там, в Киеве, приходится стоять за правду. И тоже нелегко она дается.

Впрочем, Костеньке победа на сей раз далась легко: столик был отменен.

Не раз еще будет вспоминать этот и другие подобные эпизоды декоратор императорских театров Константин Алексеевич Коровин,

когда судьба и собственное малодушие швырнут его на казенную сцену. Там подобные недоразумения так просто не разрешались...

Связь Коровина с Частной оперой не ограничивалась только писанием декораций. Примерно в то же время Коровин пишет портрет Любатович, а чуть позже — вслед за Серовым — портрет Мазини и одной из иностранных певиц, гастролировавшей у Мамонтова,— Солюд Отон. Ему охотно позировали, с ним охотно сближались тесной дружбой и артисты и художники.

Савва Иванович души в нем не чаял. «У Саввы Ивановича было много общего с Коровиным, потому они так и дружили,— писал ученик Коровина Павел Кузнецов,— но вместе с тем у них были и существенные различия. Мамонтов как натура был глубже, серьезнее, склонен к философии, Коровин же — легче, быстро восприимчивый и блестящий».

Это очень точное слово в определении характера Коровина — «блестящий». А Мамонтов любил «блестящих» людей, артистов в душе и артистов своего дела. Впрочем, Коровина любили все и всегда: он был любимцем преподавателей училища, любимцем товарищей, любимцем барышень. Он мог быть и остроумным и томным, когда нужно, и все это не наигранно, а искренне: он в юности еще начал играть какую-то роль и так в нее вошел, что роль эта стала его вторым «я».

В декорационной мастерской он очень скоро стал главным, потому что Левитан совсем почти отстранился от театра, да и вообще не так увлеченно занимался декорациями. Николай Чехов тоже перестал писать декорации.

Коровин же с присущей ему слабохарактерностью взял себе в помощники каких-то друзей — пропойц, которые беспрестанно подводили его, регулярно напиваясь до положения риз. Одного из них он называл «Расточителем», другого «Графом». Они писали декорации по его эскизам, а Коровин эти декорации лишь «доводил»...

Но вот приближается время спектакля, декорации должны быть готовы; сегодня часа в два-три ночи, окончив дела в правлении дороги, должен приехать в декорационную мастерскую Мамонтов. Коровин по беспечности своей является лишь часа за два до приезда Саввы Ивановича. В мастерской пир горой, а «Граф» и «Расточитель» уже почти невменяемы. Брань и угрозы главного декоратора ни к чему не приводят. Коровин меняет тактику: он жалуется, он горько сетует на свою разнесчастную судьбу, он даже всхлипывает самым натуральным образом. Он называет «Графа» — «Графчиком», а «Расточителя» — «Расточителек». И пьяненьким приятелям уже жаль несчастного Костеньку. «Граф» и «Расточитель» позволяют делать с собой что угодно. Коровин тотчас меняется. Он приказывает

закатать приятелей в заднюю кулису, приказывает им лежать смирно, а сам хватает кисти и начинает быстро, как только один Коровин может, «доводить» подмалевки своих хмельных помощников.

Наконец приезжает Мамонтов, видит, что любимый его Костенька старается изо всех сил, что дело идет, и декорации — видно по всему — будут хороши, растроганно обнимает Коровина, заработавшегося допоздна, и увозит его из мастерской ужинать. Коровин действительно умел работать быстро, самозабвенно, темпераментно.

В августе 1887 года, вскоре после приезда из Харькова, Мамонтов уехал по делам во Владимир. Но он так успел привязаться к Костеньке и так полюбил его, что взял его с собой в поездку. Там откровенность между ними дошла до такой степени, что, пожалуй, пошла даже во вред обоим. «Между нами будь сказано,— писала Н. В. Поленова И. С. Остужеву,— только не говорите этого Савве Ивановичу, на него нехорошо повлияла поездка во Владимир с Коровиным... Они, видно, так наэлектризовали друг друга описанием своих нервных ощущений и пониманием друг друга, что просто беда».

Но «понимание друг друга» вплоть до «нервной электризации» не помешало укреплению дружбы между Мамонтовым и Коровиным. Во всяком случае, когда год спустя, в конце 1888 года, Мамонтов поехал в Италию, он поехал туда с предметом своей новой привязанности — Костенькой.

В мамонтовском архиве сохранилось несколько листков с описанием этого путешествия. Мамонтов писал и оставлял свободные куски, на которых Коровин делал зарисовки тем же пером. И надо сказать, что общепризнанный колорист, мастер сочного, красивого мазка, мастер эффектных живописных полотен, Коровин оказался еще и мастером острого и характерного рисунка. Нельзя сказать, чтобы все рисунки, сделанные им в мамонтовской рукописи, были одинаково удачны, но зато есть такие, которые восхищают своей выразительностью. К сожалению, не все места, оставленные Мамонтовым в рукописи, Коровин заполнил рисунками, но это и понятно: ведь он впервые попал за границу, и куда! — в Италию, в страну, где «в каждом городе больше искусства, чем во всей остальной Европе».

Они побывали во Флоренции, где посетили капеллу Медичи, во флорентийских музеях — Уффици и Питти. Из окна гостиницы Коровин написал картину «Улица во Флоренции в дождь», передав в ней все своеобразие этого города. Потом поехали к морю, в Специю. Из Специи — в Милан, из Милана в Геную, из Генуи опять в Милан и, наконец,— в Рим.

Несколько записей Саввы Ивановича стоят того, чтобы их привести. Наиболее интересные сделаны во Флоренции. «Общий тон Флоренции — отсутствие современной лавки и фабричной красоты.

На всем до сих пор всецело сохраняется характер индивидуального понимания красоты, ни на чем не видать мертвящей полировки и законченности, все жило светлой художественной жизнью, а эта жизнь, полная серьезной и искренней любви к искусству, оставила на всем свой неподражаемый след. Ряд великих имен создавал этот характер, и неотразимой силой своего гения подчинил себе все общество, начиная с могущественного герцога, папы и кончая последним бедняком. Искусство не было прихотью, приятной забавой, оно руководило жизнью, политикой, на него опиралась церковь, религия. Золотой, счастливый век!» [10]

Как много в этом отрывке сокровенного! Как ясно читается между строк, выражающих неподдельный восторг перед Флоренцией,— тоска человека, живущего в обществе людей, для которых искусство — ничто, в крайнем случае «приятная забава». Тем ценнее общество Коровина, тем ближе этот восторженный художник, такой же темпераментный, как и сам Мамонтов, и такой бесшабашно талантливый. Только трудно будет ему в обществе людей, для которых искусство — прихоть и которые подлинной художественности предпочитают «фабричную красоту» и «современную лавку»...

Они посещают капеллу Медичи, благоговеют перед бессмертными изваяниями Микеланджело, тем более что в капелле, кроме них,— никого, «и только великий дух могучего творца» [11] да бронзовый «Персей» Бенвенуто Челлини.

Потом — палаццо Питти: «Мадонна» Мурильо, полотна Рембрандта, Ван-Дейка, «которые только потому не говорят с вами, что вы не стоите этого... Что им до нас? Они живут своим славным прошедшим, и для нас с вами уже довольно и того, что мы удостоились видеть их» [12]. В Генуе Савва Иванович бывал, но с тех пор прошло много лет. В городе прибавилось два памятника: королю Виктору Эммануилу и «великому патриоту и искуснейшему заговорщику Мадзини» [13]. В своих записях о Генуе Савва Иванович делает весьма любопытное примечание в виде сноски: «Я помню живо это время (да оно и не особенно давно — лет 27), когда имя Мадзини было нарицательным именем таинственного политического заговорщика, при слове Мадзини представлялись политические казни, казематы, кинжалы, убийства и восстания. Теперь это великий патриот, которому благодарное отечество возводит памятник» [14].

Из Италии Савва Иванович отправился домой, а Коровин, вошедший во вкус путешествий, под впечатлением «Кармен», которую они с Мамонтовым слушали в Риме, поехал в Испанию, откуда привез в Москву этюд испанской таверны и совершенно поразительную вещь: «У балкона. Испанки Ленора и Ампара». Картина так проникновенно передавала атмосферу Испании, ее романтичность, что

Савва Иванович не утерпел, не мог выпустить из своих рук такую славную вещицу, купил ее у Коровина и любовался двумя романтическими особами из этой казавшейся такой загадочной страны. Вот они глядят из полутемной комнаты сквозь жалюзи, закрывающие балконную дверь, глядят загадочно, улыбаясь, словно бы ждут кого-то...

Картину эту год спустя Коровин выставил на Передвижной, и она прошла при голосовании подавляющим большинством голосов, хотя передвижники не очень-то жаловали новую живопись, а Коровина — особенно (он так никогда и не был избран действительным членом Передвижных художественных выставок). Даже Третьяков, столь чуткий на таланты, оценил Коровина не сразу.

Сам Коровин, рассказывая о периоде своей жизни, предшествовавшем его сближению с Мамонтовским кружком, писал: «Я в это время оробел в жизни и все мне казалось, что я не такой, порой я был убежден в себе, и тогда живопись выходила у меня уверенной. Но вдруг опять все кругом не смотрят — смеются, говорят, что не так, на выставки не берут, враждебно встречают, даже доходят до того, что быть со мной боятся, как бы не увидали или бы не узнал кто-нибудь из видных художников, что он со мной дружит — попадет еще». Если даже предположить, что Коровин немного рисуется, вспоминая о поре своего непризнания, то все же изрядная доля правды в его рассказе есть.

Можно предположить, что Коровину трудно пришлось бы в жизни, если бы не Мамонтов, потому что, даже имея деньги, он не умел устроить своего быта. Поэтому он и проводил большую часть дня у Мамонтовых и, как свидетельствует В. С. Мамонтов, чаще ночевал в доме на Садовой-Спасской, чем у себя.

В 1889 году Мамонтов снова приглашает Коровина с собой в поездку, на сей раз в Мариуполь, куда он отправляется по делам железной дороги.

Во второй половине лета и в начале осени Коровин и Мамонтов на Кавказе; там Коровин работает мало, однако привозит все же несколько интересных этюдов: «Покупка кинжала», «Сидящие горцы». Этюды эти не были тогда должным образом оценены.

«Сегодня появился Коровин,— пишет Н. В. Поленова,— все время болтался на Кавказе, ничего не делал, но поправился». И через несколько дней: «Кавказские этюды его очень ничтожны... Просто горько, что из малого выходит какой-то шалопай. А ведь какой хороший мальчик!»

Но такова была натура Коровина. И тут уж ничего не поделаешь, он мог работать запоем, а мог и «болтаться», как пишет Н. В. Поленова. Ему нужен был кнутик. И очень скоро такой «кну-

тик» появился. При посредстве Саввы Ивановича Коровин получил заказ от заведующего фабрикой Третьяковых Кашина написать для церкви в Костроме «Хождение Христа по водам». Он расположился с огромным холстом в большом кабинете Мамонтова, но, видно, действительно «разболтался», все никак не мог приступить к работе и очень обрадовался, когда появился Серов, взял его в «соавторы», и они вдвоем стали обдумывать композицию...

В это же время появился в мамонтовской компании еще один художник — Врубель.

Но прежде чем рассказывать об этом гениальном художнике и о роли, которую сыграл в его жизни Савва Иванович Мамонтов, вернемся немного назад и расскажем о других двух художниках.

С одним из них мы уже знакомы. Это Илья Остроухов — Ильюханция,— попавший в Амбрамцево и в московский дом Мамонтовых, следуя за предметом своей любви, племянницей Саввы Ивановича, Таней Мамонтовой. Но Таня Мамонтова была равнодушна к застенчивому до крайности, долговязому Илье Семеновичу. Цели, к которой он стремился, Остроухов не достиг, сердце Тани Мамонтовой не покорил. Но атмосфера абрамцевского кружка сделала его любителем искусств и художником. Остроухов пленился пейзажами Поленова и, сначала под руководством художника Киселева, а потом и сам (впрочем, наставляемый тем же Поленовым) пишет этюды. Странностей у Остроухова было немало. Так, он не мог писать этюды в одиночестве. Когда можно было, присоединялся к Серову, который стал его первым другом среди абрамцевской компании. А когда не было Серова, Остроухов просил сопровождать его хотя бы нянюшку Верушки и Шуреньки — Акулину Петровну. Иногда он писал этюды с Еленой Дмитриевной Поленовой. Сохранилось письмо Саввы Ивановича к Васнецову: «Семеныч и Елена Дмитриевна пребывают там (в Абрамцеве.— *М. К.*) и пекут этюды как блины. Один блин у Семеныча вышел недурно, а об Елене Дмитриевне и говорить нечего — все хороши». Судя по письму, отношение Саввы Ивановича к Остроухову было ироническое. Остроухов отвечал Савве Ивановичу неприязнью и пребывал в сфере влияния Елизаветы Григорьевны.

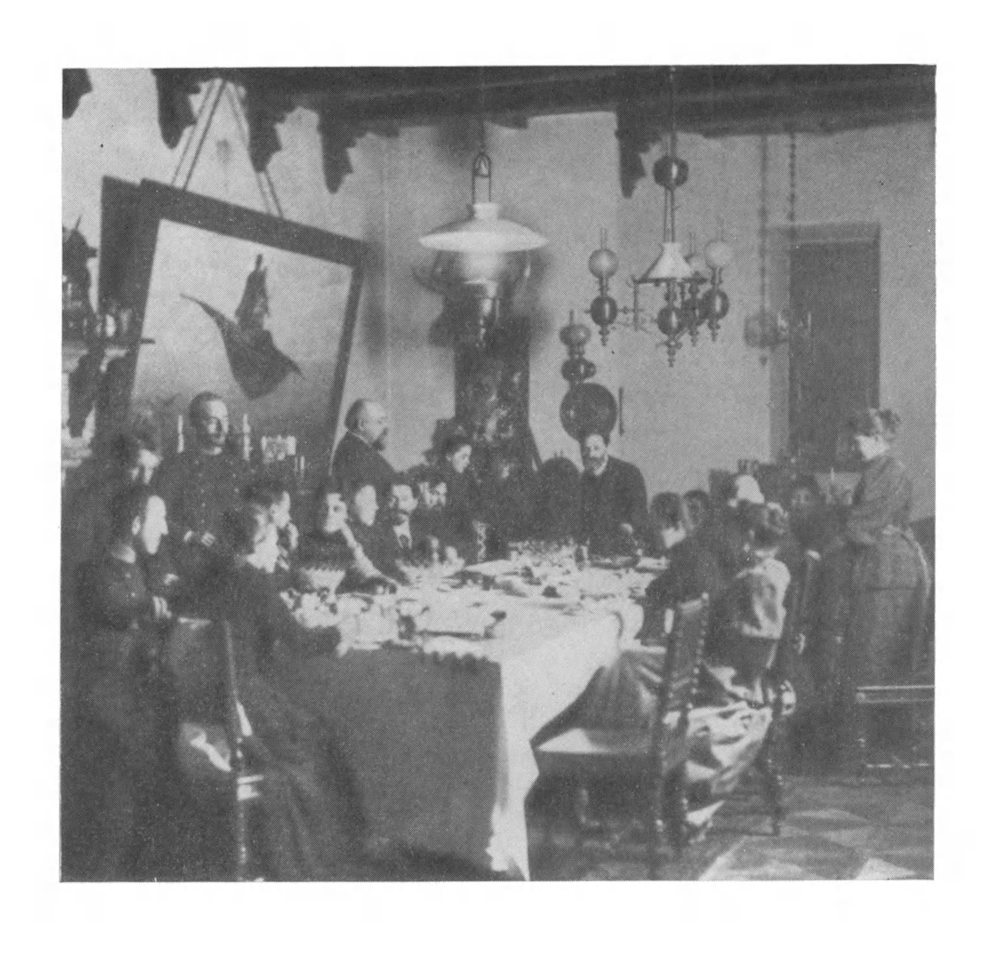
Об этом прямо пишет В. С. Мамонтов: «У нас в семье он дружил больше всего с матерью. С ней, преодолевая свою конфузливость, он любил поиграть в четыре руки на фортепиано... Но стоило во время их игры появиться в той же комнате кому-нибудь из малознакомых, как Илья Семенович моментально опускал руки и, не сдаваясь ни на какие увещевания и просьбы, решительно прекращал свое любимое занятие» [15].

Другим художником абрамцевского круга был Нестеров, попавший в Абрамцево впервые летом 1888 года. Он, пожалуй, резче, чем

"ЛЕТОПИСЬ СЕЛЬЦА АБРАМЦЕВА" 78

ШУТОЧНЫЕ ЗАПИСИ И.Е. РЕПИНА, С.И. МАМОНТОВА и др.

28. Страница из рукописи «Летопись сельца Абрамцево»



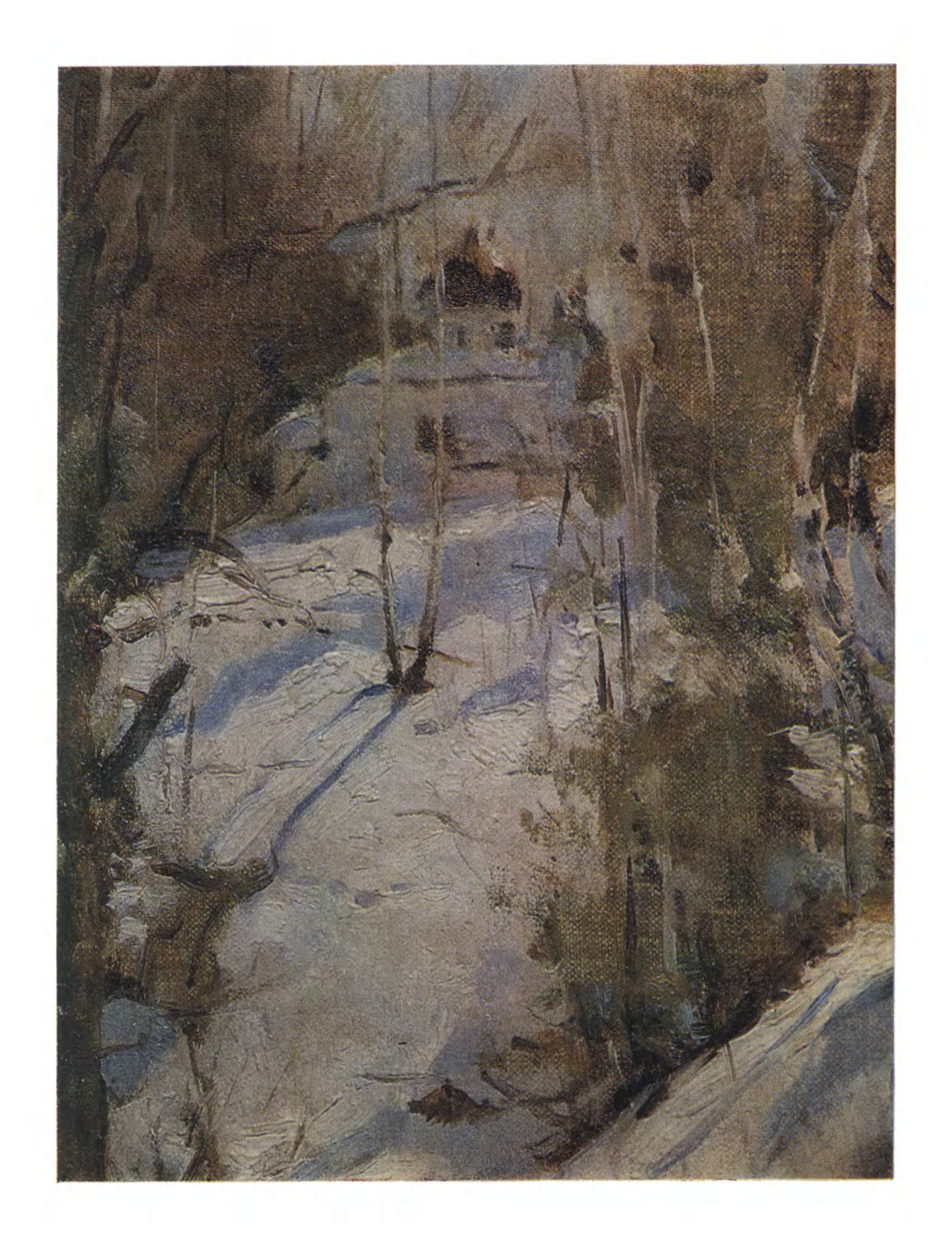
29. В столовой дома на Садовой-Спасской

30. Дом в Абрамцеве →

31. Группа в Абрамцеве (сидят: В. А. Серов, И. С. Остроухов; стоят: С. С. Мамонтов, М. А. Мамонтов, Ю. А. Мамонтов)



32. В. А. Серов. Девочка с персиками



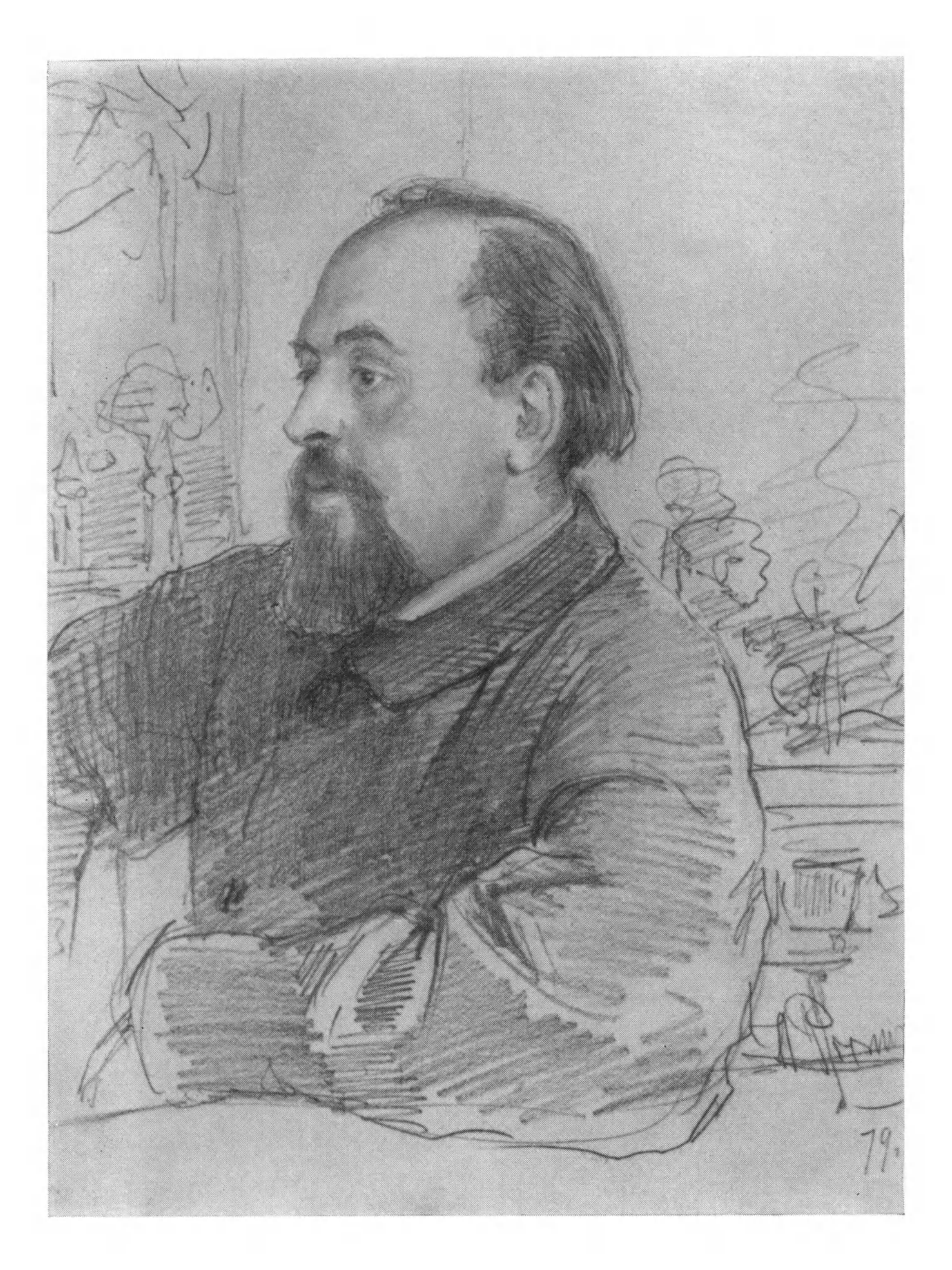
33. В. А. Серов. Зима в Абрамцеве





34. М. А. Врубель. Автопортрет

35. В. А. Серов. Автопортрет



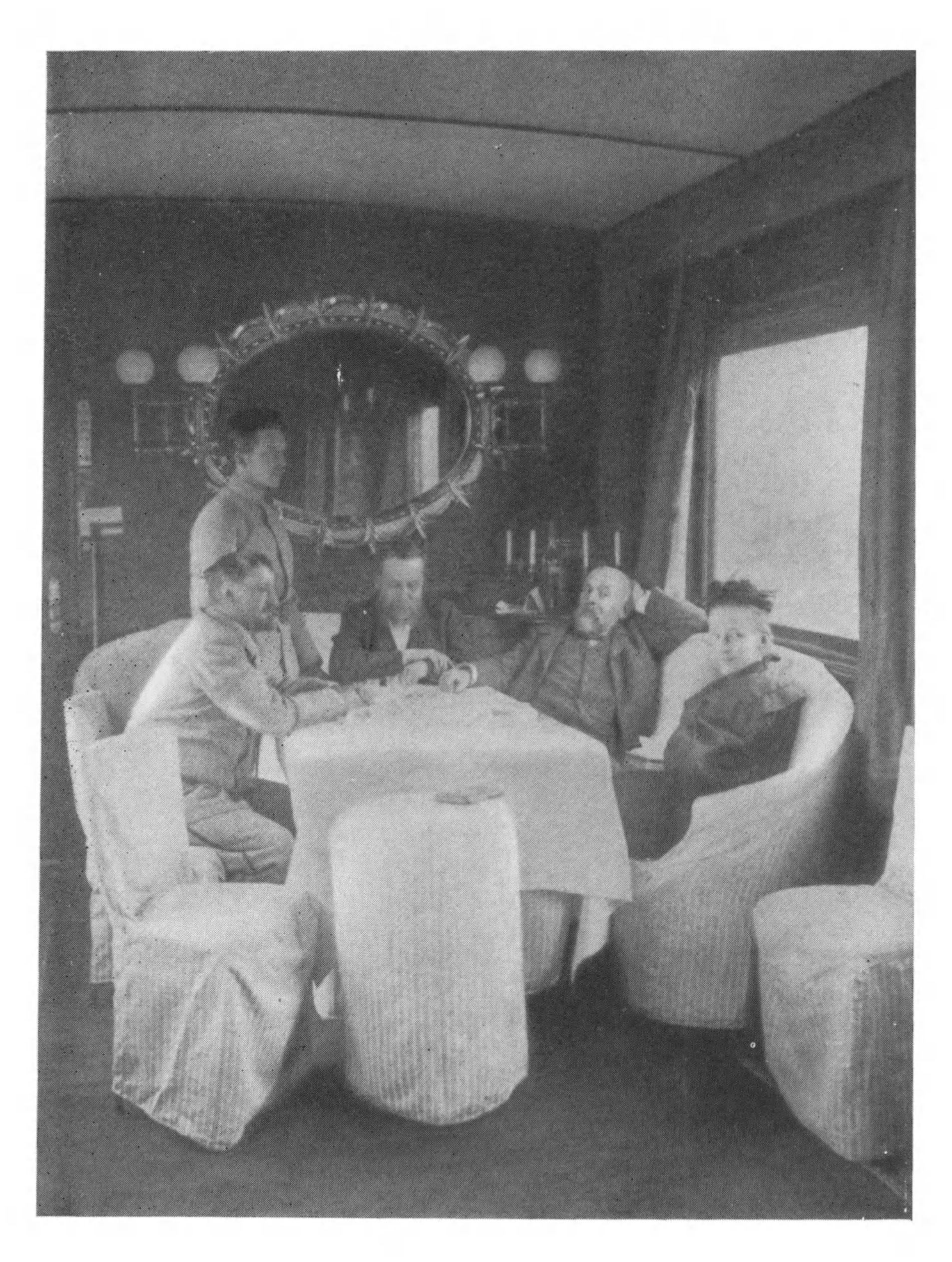
36. И. Е. Репин. С. И. Мамонтов



37. К. А. Коровин. Северное сияние. Гаммерфест



38. В. М. Васнецов. Алеша Попович
(фрагмент картины «Богатыри»)



39. С. И. Мамонтов, К. А. Коровин
и другие в салон-вагоне С. И. Мамонтова



40. Павильон «Крайний Север» на Нижегородской выставке

41. В. С. Мамонтова и О. Н. Алябьева (племянница С. И. Мамонтова) в павильоне «Крайний Север»



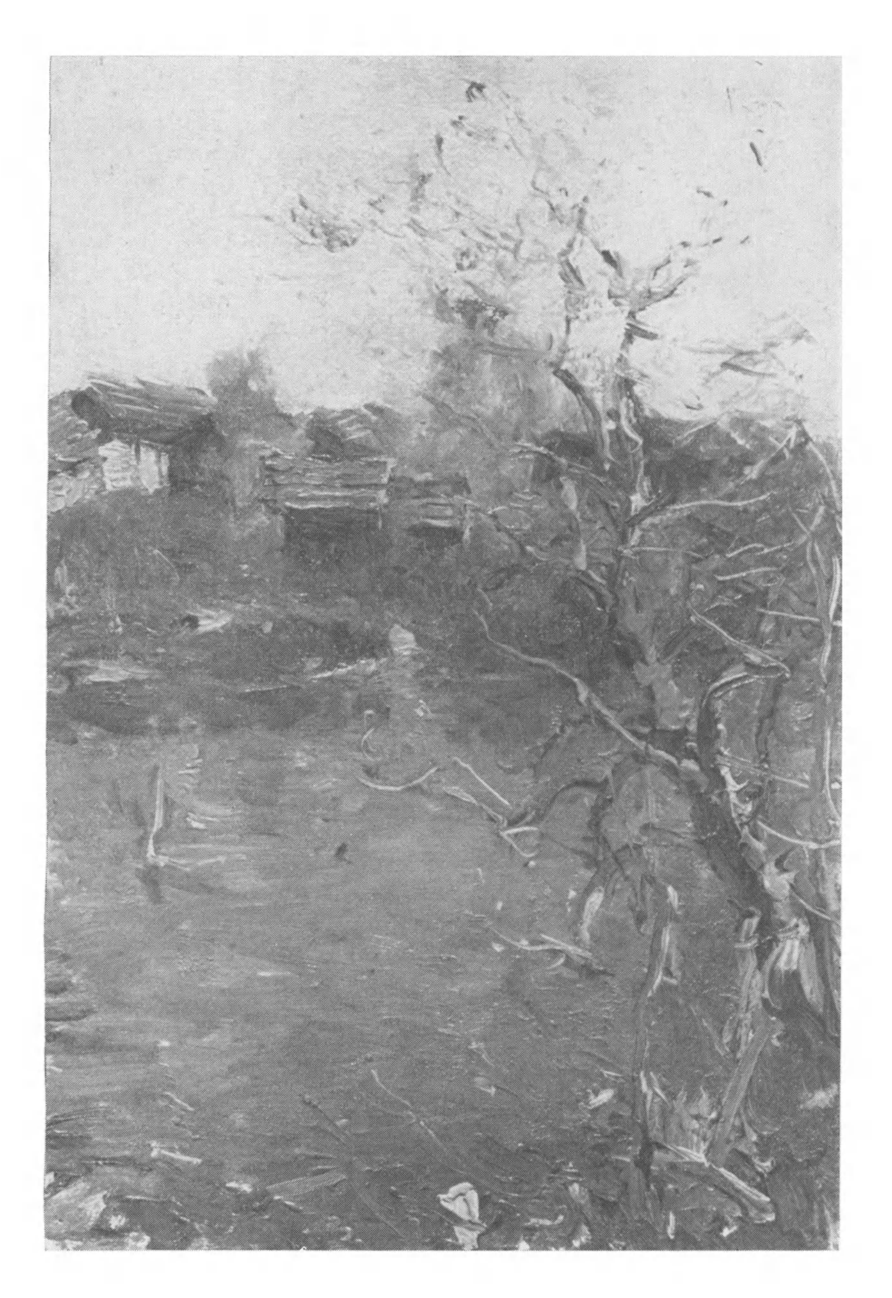


42. М. А. Врубель. Печь-лежанка в Абрамцеве

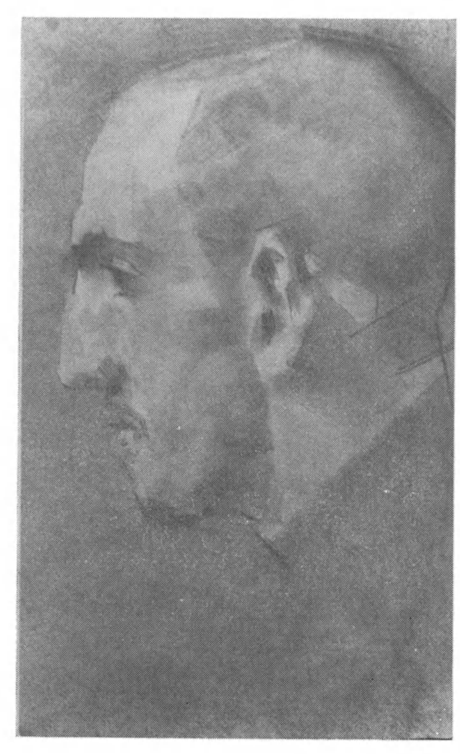
43. М. А. Врубель. Купава



44. В. Д. Поленов. С. И. Мамонтов и П. А. Спиро у рояля

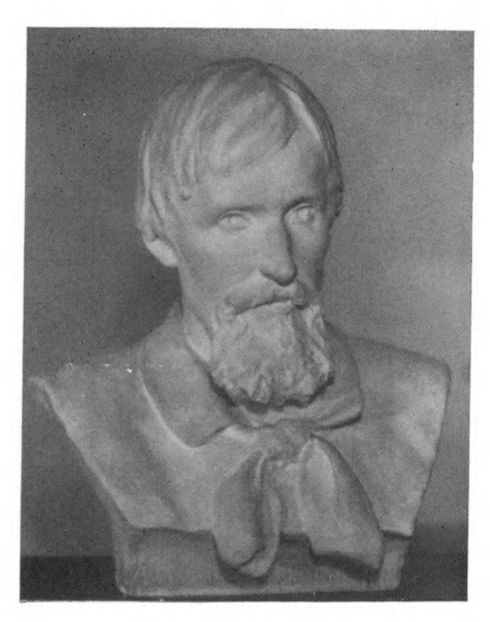


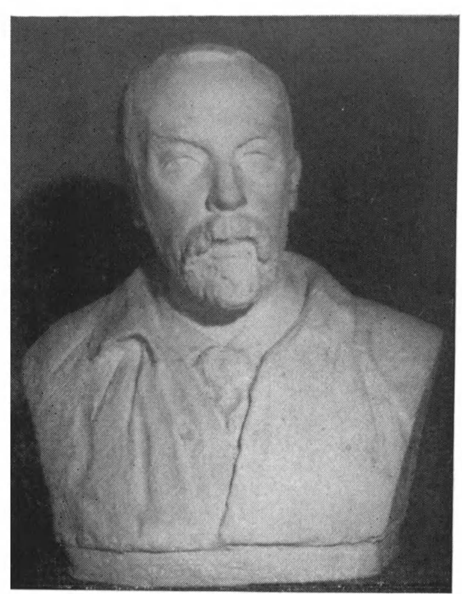
45. К. А. Коровин. Абрамцево



46. М. А. Врубель. Сидящий демон

47. М. А. Врубель. В. С. Мамонтов





48. С. И. Мамонтов. Портрет В. М. Васнецова

49. С. И. Мамонтов. Портрет В. Д. Поленова

другие, разделял в своих отношениях Елизавету Григорьевну и Савву Ивановича. Это именно он дал Савве Ивановичу прозвище «Савва Великолепный» — прозвище ироническое, долженствовавшее значить примерно следующее: «Ну что ты тужишься? — играешь в Лоренцо Медичи? Далеко тебе до Лоренцо Великолепного. А впрочем, если хочешь, будь «Саввой Великолепным». Но парадоксальна зачастую судьба иронических прозвищ... Во всяком случае, подобно многим другим ироническим прозвищам, и прозвище «Савва Великолепный» вошло в жизнь без всякого оттенка иронии.

Нестеров, собственно, сам признается весьма откровенно в своих симпатиях и антипатиях, сам пишет, что в Абрамцеве его «пленили не столько сам великолепный Савва Иванович, сколько его супруга Елизавета Григорьевна и та обстановка жизни, которая создавалась вокруг нее. Там было чему поучиться, и я жадно впитывал все то, что давала жизнь в Абрамцеве в отсутствие Саввы Ивановича».

С Елизаветой Григорьевной Нестерова сблизила глубокая религиозность. Абрамцево находилось в местах, связанных с жизнью святого Сергия, совсем рядом с Троице-Сергиевской лаврой.

К тому времени Нестеров был уже автором «Христовой невесты» и писал картины «За приворотным зельем» и «Пустынник». Жил он в то лето в Ахтырке, в доме, где жили когда-то братья Васнецовы.

Но Нестеров в Абрамцеве так и не обосновался, хотя тянулся туда всей душой.

Летом 1888 года Нестеров пленился серовским портретом Верушки, но, несмотря на свой восторг перед Серовым, держался замкнуто, вел беседы лишь с Елизаветой Григорьевной о житии Сергия Радонежского, обдумывал цикл картин из жизни святого Сергия. Первой из этих картин должна была быть «Видение отроку Варфоломею». С террасы абрамцевского дома сделал он в тот же год этюд, который лег потом в основу пейзажа к «Видению».

Следующим летом Нестеров поселяется неподалеку от Абрамцева, в селе Комягине, где нашел модель для своего отрока: встретил как-то девочку, которая, по собственному ее выражению, «болела грудью». «Ее бледное, осунувшееся с голубыми глазами личико было моментами прекрасно,— вспоминал впоследствии Нестеров,— я совершенно отождествлял это личико с моим будущим отроком Варфоломеем. У моей девочки было хорошо не только ее личико, но и ручки, такие худенькие, с нервно сжатыми пальчиками. Таким образом, я нашел не одно лишь лицо Варфоломея, но и руки его. В 2—3 сеанса был сделан этот этюд».

Весной 1890 года Елизавета Григорьевна добилась все же того, что Нестеров поселился в Абрамцеве. А тем временем Передвижная

выставка, на которой экспонировался нестеровский «Пустынник», приехала в Киев, где уже пять лет работал во Владимирском соборе Васнецов. Начальство торопило его с окончанием: сам царь Александр III хочет видеть собор поскорее оконченным.

Увидевши «Пустынника», Васнецов понял, что Нестеров — это тот человек, который может стать его помощником, причем не просто писать по его, Васнецова, эскизам, но создавать самостоятельные композиции. Об этом Васнецов писал Елизавете Григорьевне, просил познакомить Нестерова с Праховым. На следующей Передвижной Прахов увидел «Видение отроку Варфоломею», и приглашение Нестерова в Киев состоялось. Он переехал туда в 1890 году, стал работать над композицией «Рождество Христово».

Зато появился у Мамонтовых не признанный в Киеве Врубель.

Однажды, поздней осенью 1889 года, когда Мамонтовы и — как это водилось в те годы — большая компания друзей и родственников сидела за чайным столом, пришел Серов с невысоким изящным белокурым человеком в гетрах. Это и был Врубель, о котором Серов буквально прожужжал уши Мамонтовым, когда учился еще в Академии. Врубель приехал из Киева, привез привет от Дрюши и был принят очень ласково. Человеком он оказался милым, веселым, говорил много и охотно, представляя в этом отношении прямую противоположность молчаливому Серову.

Врубель всем понравился, а больше всех Савве Ивановичу, которого Серов успел убедить в совершенно исключительной одаренности своего друга (об этом же писал из Киева Дрюша).

Но Врубель был неудачник. В Киеве он превосходно, просто гениально выполнил работы в Кирилловском храме, но, несмотря на это, эскизы его для росписи Владимирского собора, еще более совершенные, были забракованы. В Киев приехал Васнецов, уже признанный, уже уверенный в себе, не то что в тот год, когда, перебравшись в Москву, он глядел так же сиро, как теперь в Киеве — Врубель. Васнецов писал главные образа, делал эскизы для других росписей. Прахов пригласил из Италии Котарбинского и братьев Сведомских. Врубель же по их эскизам расписывал потолок. Но он не мог рабски копировать слабые вещи, он вносил в них, может быть, сам того не сознавая, что-то выходящее за рамки ординарщины, что-то от древнего церковного искусства Равенны и Византии. И оскорбленные авторы эскизов закрашивали то, что было написано Врубелем, прямо поверх его гениальной живописи. Наконец, сжалившись над Врубелем, Прахов поручил ему писать орнаменты...

Врубель написал... И покинул Киев.

И вот теперь он, как некогда Васнецов, ждал признания, должен был его завоевать. Он не был, правда, «нежен», как выразился о

Васнецове Крамской, но, как выразился тот же Крамской,— «поливки требовал».

Дело было даже не в непонимании — к непониманию Врубель привык, он даже самоуверенно становился в позу непризнанного гения, потому ли, что и впрямь верил, что он — гений, то ли из упрямства, из гордости. А может быть, эта поза была началом той страшной психической болезни, которой суждено было сразить его...

Но признание признанием — это полдела; другая половина дела: надо как-то, чем-то, где-то жить. А Врубель, увы, не имел ренты, не имел имения, от которого получал бы доход, и, чтобы жить, ему нужно было получать деньги за свой труд.

Врубель так страшно бедствовал в Киеве — он опускался до последней ступени нищеты, голодал, не имея подчас нескольких копеек на хлеб, жил в мансарде, сквозь щели которой свистел ветер, ходил в рваных сапогах и обляпанной красками одежде, продавал свои работы, стоившие тысячи рублей, за гроши, и грошам этим был рад. Он и сейчас, приехав в Москву, поселился с Коровиным, самым непрактичным из художников, и опять оказался в холоде и голодал, опять выполнял за гроши какие-то не достойные его работы...

Знакомство с Саввой Ивановичем круто повернуло его жизнь.

Близилось рождество. Савва Иванович, теперь уже в соавторстве с Сережей, серьезно готовившимся к литературной деятельности, писал драму «Царь Саул». И первое, что сумел предложить Врубелю Мамонтов,— делать к «Саулу» декорации.

Вот Антон Серов, вот Костя Коровин, они опытные уже театралы, они расскажут, как пишутся декорации — в принципе, все остальное: трактовка, исполнение — на совести Врубеля. С таким доверием Врубелю еще не приходилось встречаться.

Из холодной коровинской квартиры он переселился в дом Мамонтовых, за ним потянулся Коровин, там же поместился Серов.

Втроем они заняли большой кабинет Саввы Ивановича, превратили его одновременно в мастерскую и спальню и работали самозабвенно. Врубель — над декорациями, Коровин — над «Хождением Христа по водам». Серов поспевал и там и здесь.

Наконец, декорации были окончены, «и надо сказать,— пишет В. С. Мамонтов о Врубеле,— что он сразу проявил в этом деле могучий, всесторонний талант. Написанные им декорации поражали богатой фантазией автора и исключительной красотой красок».

Так Врубель обосновался у Мамонтовых; жил в их московском доме, а летом — в Абрамцеве.

«С переездом в Москву,— пишет первый исследователь творчества Врубеля С. Яремич,— в жизни и в искусстве Врубеля наступает перелом — кончается время юности, наступает зрелый возраст».

Наконец, Врубель обрел пристанище. «Обстановка моей работы,— сообщает он сестре в мае 1890 года,— превосходная — в великолепном кабинете Саввы Ивановича Мамонтова, у которого живу с декабря. В доме, кроме его сына — студента, с которым мы большие друзья, и его самого наездами, никого нет. Каждые 4—5 дней мы отправляемся дня на 2—3 гостить в Абрамцево, подмосковное, где живет мать с дочерьми, где и проводим время между кавалькадами, едой и спаньём».

В доме Мамонтовых пришло к Врубелю то, что нужно ему было для спокойной и плодотворной работы.

И он работает много и усердно. Пишет «Демона», о котором мечтал всю жизнь, которого не раз уже начинал писать, но бросал, то потому, что был недоволен работой, то потому, что нечего было есть и нужно было заработать на хлеб какой-нибудь унизительной работой, вроде «иллюминирования фотографий». Зато сейчас было раздолье. И он писал — писал свободно, никем не стесняемый, своего «Демона», свою мечту. Но он знал: это все еще не тот Демон, которого он напишет со временем и который прославит его, а нечто «демоническое», как выразился сам он в письме к сестре. «Полуобнаженная, крылатая, молодая уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами».

Результатом этой работы был «Сидящий демон», который находится теперь в Третьяковской галерее,— одно из великолепнейших произведений русской художественной школы...

Савва Иванович там же в кабинете лепил, когда бывал свободен, и Врубель, зараженный его лепкой, тоже занялся скульптурой — вылепил голову Демона, только, в отличие от обычной скульптуры, раскрасил ее. Голова получилась страшная и выразительная.

Сколько бесценных вещей было создано Врубелем в этом московском доме на Садовой-Спасской и в старом имении Абрамцеве!..

Врубель мог из чего угодно создавать бесценные вещи. Станиславский вспоминает слова, сказанные ему как-то Саввой Ивановичем: «Вот, смотри, сегодня Врубель сидел и мазал, а я подобрал. Черт его знает, что это, а хорошо...». Да что и говорить, умел «Савва Великолепный» видеть красоту даже в неоконченном наброске, тем более если это набросок такого художника, как Врубель.

Летом 1891 года Врубель пишет сестре: «Сейчас я опять в Абрамцеве, и опять меня обдает, нет не обдает, а слышится мне та интимная национальная нотка, которую мне так хочется поймать на холсте и в орнаменте».

Поймать эту «национальную нотку» помогло Врубелю затеянное в Абрамцеве Саввой Ивановичем новое предприятие. Он создал

там в 1889 году гончарную мастерскую. Елизавета Григорьевна с Еленой Дмитриевной пусть возрождают столярно-резчицкое искусство, а он — Савва Иванович — гончарное. В абрамцевской гончарной мастерской стали изготовлять керамику, покрытую поливой,— майолику. Майолика таила в себе богатейшие возможности для скульптуры. И это вызвало живой интерес Саввы Ивановича: здесь он сам мог заниматься творчеством.

Организовано все было быстро — так, как только Мамонтов умел организовывать. Сейчас же отыскался и заведующий мастерской — молодой технолог-керамист Ваулин.

Ваулин родился в крестьянской семье на Урале, прилежно учился сначала в сельской школе, потом в сельскохозяйственно-технической, которую окончил в 1890 году по классу керамики, получил звание мастера и был послан в Кострому, родной город покойного Ф. В. Чижова, одним из душеприказчиков которого был Савва Иванович Мамонтов. В Костроме среди прочих учебных заведений на средства, оставленные Чижовым по завещанию, было создано техническое училище. Ваулин работал там в ожидании окончания постройки в Чухломе специального училища по керамике. А так как в 1889 году в Абрамцеве Савва Иванович создал экспериментальную мастерскую, Ваулин начал практиковаться в ней для будущей своей деятельности. Однако, приехав практиковаться, он так и остался у Мамонтова, ибо в Костроме умер директор училища, а сам Мамонтов так увлекся майоликой, что не хотел уже отпускать от себя получившего хорошую практику талантливого юношу. Так Петр Кузьмич Ваулин осел в Абрамцеве и считался заведующим мастерской, хотя фактически был только технологом.

Он сам в своей автобиографии пишет о том, что «С. И. Мамонтов объединял кружок выдающихся того времени художников... Эти художники в той или иной степени принимали участие в работах мастерской, содействуя ее развитию...

При сотрудничестве... художников я воспринял от них художественное воспитание и впоследствии стал признанным художником-керамистом...

Я поставил себе задачей возродить русскую майолику со всей присущей ей красотой русской экзотики, быть пионером в этой работе». Как бы то ни было, главным лицом в керамической мастерской был Врубель. Врубель обосновался теперь у Мамонтовых прочно. Савва Иванович привязался к нему так, как несколько лет назад к Коровину, а восторгался им больше еще, чем Коровиным. Врубель был поистине универсальным художником: и картины, и декорации, и скульптура — все было в пределах его возможностей и все увлекало его. Теперь вот приехал в Абрамцево, увлекся майоликой.

Когда вернулся из Киева Дрюша, они с Врубелем обнялись. Друзья. Врубель карандашом сделал Дрюшин портрет. Быстро сделал, а портрет отличный.

Вообще Врубель нетерпелив. Когда приходит вдохновение, хватает первые попавшиеся листки, рисует самозабвенно. Вот и портрет Дрюши сделал на обороте рисунка Серова.

Но для Саввы Ивановича нетерпеливость в творчестве, такой порыв, такой захлеб — не порок. Он и сам нетерпелив. Если что-то решил — чтобы сейчас же начать. Начал — поскорее окончить, и не важно — сохранится ли это для потомства.

Да, все это так...

Но тускнеют от времени горевшие драгоценными камнями полотна Врубеля.

Растрескивались через час после того, как вынимали из печи, вазы, изваянные Саввой Мамонтовым, потому что для того, чтобы керамика была прочной и долговечной, она должна медленно остывать вместе с самой печью, а Савве Ивановичу хочется поскорее видеть результат своего вдохновенного труда. Потому что в творчестве для него важней всего сам процесс творчества: излить то, что переполняет...

Врубель еще «смотрит на сторону», все еще надеется вернуться в Киев, работать во Владимирском соборе: рисует эскизы — один, другой, третий, четвертый,— пишет письмо Адриану Викторовичу с просьбой прислать 25 рублей на дорогу и разрешить работать в соборе: «Но только на лицевую живопись... Не могу без тягости вспомнить о своих орнаментальных потугах».

Прахов отмалчивается. Врубель вспоминает о своем знакомстве — в Киеве еще — с Остроуховым, который пришел в восторг от его эскизов и выпрашивал их, весьма, впрочем, деликатно, намеками, ибо начал собирать маленькую — ну не галерею, а так — коллекцию [16]. И сейчас Врубель пишет Остроухову, что «эскиз воскресения начинает принимать очень приличный вид; может быть, его можно пристроить рублей за 20 — мне уехать в Киев, кстати, время потеплело. От Прахова я отчаялся получить что-нибудь...».

Однако и Остроухов не торопится. Он не любит покупать эскизы своих приятелей, он больше любит, когда ему дарят. А сейчас он женится, и ему вообще не до Врубеля с его нуждой в 20 рублях. Но Врубелю нужны, очень нужны эти 20 рублей. Он пишет Остроухову еще одно письмо, где просит извинить за «нахальство», но очень уж ему нужно «определить свое положение эту зиму в соборе Владимирском».

В результате положение определилось так: Врубель ни в какой Киев не поехал и остался в Москве. Жил у Мамонтовых. Киев он,

видимо, считал делом прошлого. Савва Иванович заказал ему рисунок адреса к юбилейной дате — 25-летию Московско-Ярославско-Вологодско-Архангельской железной дороги. Врубель сделал. Жалел, что не ему поручили писать «Хождение Христа по водам» для Костромы, молниеносно сделал эскиз хождения Христа — на обороте эскиза занавеса. На обороте рисунка юбилейного адреса — проект изразцового камина.

Теперь Врубель и Дрюша часто бывают вместе и в Москве и в Абрамцеве, где (из письма Елизаветы Григорьевны — Елене Дмитриевне Поленовой) «в гончарной производят разные пробы красок, глазури и т. д. Наша глина оказалась очень хорошей. Дрюша и Врубель заняты моделями изразцов. Дрюша кончает печь, которую исполняет первой».

Врубель тоже сделал проект печи, вернее, камина. Потом начал лепить. Вылепил голову львицы. Очень обобщенная, очень декоративная голова; он сделал их несколько, покрыл майоликовыми красками, вместе с Ваулиным загрузили ими печь, обожгли. Савва Иванович увидел, восхитился. Сейчас же нашел им применение: по обеим сторонам ворот московского дома. Третьей Врубель нашел другое применение. Сделал в одной из комнат Абрамцевского дома печь-лежанку вместо обычной кафельной стены — изразцовая, и заодно с ней скамеечка с изголовьем. А с торца изголовья — голова львицы.

С тех пор голова львицы стала эмблемой абрамцевской гончарной мастерской на все годы ее существования. Потом, несколько лет спустя, когда мастерская была переведена в Москву, превратилась в маленький заводик, так и сохранивший название «Абрамцево», со всех газетных и прочих реклам, выпускавшихся в виде листовок, неизменно глядит голова врубелевской львицы.

И хотя отец Врубеля и писал своей дочери, что «Миша здоров, жуирует у Мамонтова и будет писать образ «Вознесения», Врубель никаких образов уже писать не собирался. Весь его интерес сосредоточился на гончарной мастерской.

Так началась для Врубеля новая жизнь — жизнь, заполненная творчеством, общением с умными, доброжелательными людьми, ценившими его талант, жизнь веселая и легкая — с играми в шарады, с любительскими спектаклями, с поездками в Абрамцево, жизнь, лишенная страха за завтрашний день. И она — эта новая жизнь — врачевала его психический недуг, сглаживала следы страданий.

На другой день после смерти Врубеля Александр Бенуа писал:

«Жизнь Врубеля, какой она теперь отойдет в историю,— дивная патетическая симфония, то есть полная форма художественного бытия. Будущие поколения, если только истинное должно наступить для русского общества, будут оглядываться на последние десятки

XIX века, как на «эпоху Врубеля», и недоумению их не будет предела, когда они увидят, во что считала Врубеля «его эпоха». Именно в нем наше время выразилось в самое красивое и самое печальное, на что оно только было способно».

А. Я. Головин, художник, сблизившийся с мамонтовским кругом приблизительно в то же время, когда и Врубель, говорил много лет спустя: «Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной «классичности» Врубеля. Я не знаю, каким другим словом можно выразить сущность врубелевского искусства. Многим оно казалось в ту пору каким-то растрепанным, сумбурным, дерзким. Сейчас уже не приходится защищать Врубеля, но я настаиваю на том, что он во всех своих произведениях был именно классичен, если понимать под «классикой» убедительность, основательность художественного произведения. Все, что бы ни сделал Врубель, было классически хорошо. Я работал с ним в абрамцевской мастерской Мамонтова. И вот смотришь, бывало, на его эскизы, на какой-нибудь кувшинчик, вазу, голову негритянки, тигра и чувствуешь, что здесь «все на месте», что тут ничего нельзя переделать. Это и есть, как мне кажется, признак классичности».

Как же велика заслуга Мамонтова, который вырвал Врубеля из Киева, дал ему возможность, как прежде Васнецову, а потом Коровину, делать все, что он хочет, писать «Демона», делать иллюстрации, заниматься керамикой — всем, к чему тянется сердце и рука художника.

Трудно сказать, что сделал бы Врубель в декабре 1890 года, может быть, написал бы какую-нибудь картину, а может быть, тосковал бы... Но Савва Иванович затеял на рождество опять любительский спектакль и сочинил комедию «На Кавказ». Спектакль состоялся 4 января 1891 года и, хотя Врубель все еще не решался стать актером (он станет им тремя годами позднее, окончательно освоившись с мамонтовским домом), но сама обстановка, сопутствовавшая обычно любительским спектаклям на Садовой-Спасской, подействовала на него освежающе.

И в то же время Врубель работал над архитектурным проектом. Савва Иванович со свойственной ему чуткостью понял универсальность интересов и талантов Врубеля и заказал ему проект флигеля к московскому дому, который стал тесен и требовал расширения, как некогда абрамцевский дом. Врубель проект сделал, причем гораздо более интересный и талантливый, чем те проекты, которые когда-то делали для абрамцевской мастерской и бани Гартман и Ропет, хотя был он совсем не архитектором и это был его первый архитектурный опыт. Чтобы художественно связать пристройку с основным зда-

нием, Врубель решил на нем поместить майоликовые маски львиц, которые были уже помещены в воротах, ведущих к дому.

Тут же началось строительство, и Врубель, продолжая работать в большом кабинете над «Сидящим демоном», рисуя иллюстрации к Лермонтову, вел неустанное наблюдение за ходом строительства.

И вообще он как-то весь приободрился, почувствовав почву под ногами, стал щеголеват, элегантен, так разительно отличался от «киевского» Врубеля, что Серов, взглянув как-то на него и на вечно взбалмошного и неряшливого Костеньку Коровина, сказал, кивнув в сторону Врубеля:

— Посмотри, какой франт. Да, брат, мы с тобой утюги.

Неизвестно, к какому абрамцевскому лету относится другой эпизод, рассказанный Коровиным.

«Однажды в Абрамцеве, в имении С[аввы] И[вановича], где гостили И. Е. Репин и В. Д. Поленов, вечером за чайным столом Репин зарисовал карандашом жену С[аввы] И[вановича] Ел[изавету] Гри-г[орьевну]. Врубель, посмотрев на рисунок, неожиданно сказал Репину:

— А вы, Илья Ефимович, рисовать не умеете.

— Да? Что же, все может быть...— ответил Репин.

Савва Иванович позвал меня и Серова на террасу и обиженно сказал:

— Это же черт знает что такое! Уймите же вы его хоть немного.

Я смеясь сказал:

— Это невозможно.

— Неверно,— заметил Серов,— Репин умеет рисовать.

Он тоже обиделся за Репина» [17].

Невозможно поручиться за достоверность эпизода. Коровин в старости многое путал и смещал во времени, но этот рассказанный им случай очень характерен для независимой манеры Врубеля выражать свои мнения откровенно и наивно-резко.

Если этот эпизод действительно произошел, то, видимо, это было летом 1890 года, о котором в «Летописи сельца Абрамцева» было написано: «Лето 1890 года было бесподобно хорошее. Такого чудесного лета никто не запомнит».

Этими строчками заканчивается неоднократно использовавшаяся нами «Летопись».

Лето 1891 года было для семьи Мамонтовых кошмарным. Этим летом, 7 июля, умер Дрюша.

Дрюша приехал из Киева в Москву потому, что вдали от матери, несмотря на заботы Эмилии Львовны, он стал худеть. Давняя болезнь обострилась. Но он и в Москве и в Абрамцеве продолжал много работать, делал эскизы к росписи Владимирского собора.

Эскизы были пересланы в Киев, где их начали переносить на стену. И в это время у Дрюши вспыхнула притихшая было болезнь почек, осложнилась отеком легких... и все окончилось так трагично...

Дрюшу похоронили в Абрамцеве, слева от церкви. Васнецов с Поленовым сделали проект — на этот раз часовни, которую стали строить над могилой Дрюши, а Елизавета Григорьевна с девочками, которые, не переставая, плакали, прибегла к старому испытанному средству: уехала в Киев; там теперь не только лавра была для нее святым местом, но и Владимирский собор, где писали по Дрюшиным эскизам.

Очень опечален был смертью Дрюши Врубель. «Сейчас я,— пишет он сестре,— совсем один на целую неделю: семья Мамонтовых уехала в Киев посмотреть на работы по исполнению во Влад[имирском] соборе орнаментных эскизов сына их Андрея Мамонтова, чудесного юноши, полтора месяца назад скончавшегося здесь в Абрамцеве от отека легких. Много, много обещавший юноша, и я, несмотря на то, что чуть не вдвое старше его, чувствую, что получил от него духовное наследство. А может — это только впечатление вообще той семейной среды, у которой и он душою питался».

Через некоторое время Врубель сообщает сестре, что руководит «заводом изразцовых и терракотовых декораций, в частности отделкой часовни над могилою Андрея Мамонтова и постройкой (по моему проекту) пристройки к дому Мамонтовых в Москве с роскошным фасадом в римско-византийском вкусе. Скульптура вся собственноручная».

В начале сентября часовня была в основном построена, оставалось еще сделать купол и внутреннюю роспись. Врубель перебрался в Москву, где опять же, по словам его письма к сестре, работал «над отделкой фасада флигеля д[ома] Мамонтова». Савва Иванович тоже бóльшую часть времени проводил в Москве, занят был работой в правлении. А Елизавета Григорьевна тосковала в Абрамцеве и решила, взявши с собой Верушку и Шуреньку, уехать в Италию. «Чувствую, что там всего скорее отдохну,— пишет она Елене Дмитриевне,— жизнь там всегда мирила меня со многим и успокаивала».

Они уехали в конце сентября, Савве Ивановичу дела не позволили уехать вместе с ними, он приехал в Рим недели через две. Он уже не мог обойтись без Врубеля, как несколько лет назад без Коровина, и взял теперь его с собой.

И тотчас же, как всегда с приездом Саввы Ивановича, нарушен был покой и порядок. «В понедельник приехали Савва Ив[анович] и Врубель, и с тех пор мы в постоянном движении»,— пишет Елизавета Григорьевна Елене Дмитриевне, ставшей теперь самой интимной ее корреспонденткой.

Предприняли поездку в Помпею, бродили по коридорам, вырытым в лаве, разглядывали фрески и статуи, которые лава, разрушившая город и унесшая столько жизней, сохранила для потомков. Из Помпеи приехали в Сорренто. Савва Иванович восхищался, говорил, что Италия лучшая в мире страна. Восхищался Врубель. Оттаяли после перенесенного горя Верушка и Шуренька, а глядя на них, и Елизавета Григорьевна стала понемногу приходить в себя.

Вернулись в Рим. Савва Иванович отыскал керамическую школу, познакомился с директором, страстным энтузиастом своего дела, который за восемь лет существования школы достиг очень многого в возрождении итальянской майолики. «Его работы,— как пишет Елизавета Григорьевна,— нельзя отличить от древнеитальянских. Они строго держатся этого стиля и разрабатывают его».

Был Савва Иванович с Врубелем и в школе деревянной резьбы, но ничего интересного там они не нашли, лучшие работы оказались отправленными на выставку в Палермо. Школой руководили три художника, среди них — Морелли, тот самый Морелли, которым когда-то так восхищались, картину которого когда-то купили Мамонтовы. Но сейчас иные времена. Жизнь, а с нею и живопись ушли вперед, и Врубель морщится перед картинами Морелли. Ну какая это живопись?! Женская половина семьи Мамонтовых возмущена. Для них Морелли все еще бог живописи.

Даже Верушка, к которой Врубель, как и все художники, относился с нежностью, стала поддразнивать его, говоря, что он просто завидует шумному успеху Морелли, но, впрочем, может подписывать свои картины не своей воробьиной фамилией, а «Monelli» (так звали в Риме воробьев). Острота была натянутой и шутка недоброй, ибо по-польски (а Врубель по отцу был поляк) воробей — wrobel.

Но Врубель оказался незлобив, поистине, как воробей, однако же по-польски горд и задирист. И он решил отомстить. И отомстил. Написал портрет Саввы Ивановича в черном берете, лучший из всех портретов Саввы Ивановича, писанных до того кем бы то ни было.

Насмешница была посрамлена. А Врубель, улыбаясь, подписал портрет «Monelli 1891». (Подпись эта в последующие годы служила источником целого ряда недоразумений в атрибуции портрета.) Портрет этот (во время войны бесследно пропавший из абрамцевского музея) очень высоко ценил М. В. Нестеров. По свидетельству биографа художника С. Н. Дурылина, Нестеров считал двумя величайшими произведениями живописи, находившимися в свое время в абрамцевском доме, «Девочку с персиками» Серова и «Портрет С. И. Мамонтова в черном берете» Врубеля.

И то ли насмешка над «богом» Морелли, то ли особенности характера Врубеля, которые на первый взгляд казались странностями

и действительно могли раздражать, но насмешки над Морелли лишь переполнили чашу — так или иначе Врубель попал в немилость у женской половины общества. И, по-видимому, именно из-за этого (а Савва Иванович не мог возражать Елизавете Григорьевне, все еще пребывавшей в горе) решено было переселить Врубеля куда-нибудь. Савва Иванович уговорил Риццони, русского художника, обосновавшегося навсегда в Риме, пригласить Врубеля работать в его великолепной мастерской, и Врубель охотно принял предложение, к великой радости Елизаветы Григорьевны, которой она делится все с той же Еленой Дмитриевной Поленовой: «...живем тихо и спокойно. От всего сердца желала бы, чтобы так продлилось до Рождества. Уже есть одно распоряжение Саввы Ив[ановича], которое нам не очень по душе. Он оставляет в Италии Врубеля, который на днях возвращается в Рим [18] и будет жить здесь до Рождества, берет себе мастерскую и будет работать своих «демонов». Я не хочу, чтобы он жил у нас, он нам слишком будет тяжел».

Врубель, приехав в Рим, поселился у Риццони и работал в его мастерской. Н. А. Прахов пишет: «Все жившие в Риме Мамонтовы и моя сестра высоко ценили талант Врубеля, и в то же время, как женщины, строже мужчин осуждали его неправильный образ жизни. Это их отношение к нему отразилось в письме моей сестры от 11 ноября 1891 года в такой фразе: «Сегодня мы все радовались, что Риццони муштрует Врубеля, хотим ему послать благодарственный адрес».

Савва Иванович все время посещает Врубеля, а однажды в начале декабря присоединяются к нему и женщины. После этого Елизавета Григорьевна пишет (опять же Елене Дмитриевне): «Заходили к Врубелю, сделал акварелью голову Снегурочки в натуральную величину на фоне сосны, покрытой снегом. Красиво по краскам, но лицо с флюсом и сердитыми глазами. Оригинально, что ему нужно было приехать в Рим для того, чтобы писать русскую зиму».

Что это? Непонимание искусства Врубеля? Пожалуй, и это (и здесь стоит вспомнить отрицательный отзыв о гораздо более доступной пониманию «Девушки, освещенной солнцем» Серова). Впрочем, Врубеля в то время (как и Серова три года назад) мало кто понимал. Мало кто понимал его искусство и еще меньше — зависимость его искусства от его характера. Слишком непохож он был на большинство художников, окружающих Мамонтова, очень непривычной была его творческая манера, способность переноситься в другую эпоху, в другую страну, зажить иным бытом, воображаемым или реконструируемым воображением. Врубель так же свободно писал «Демона» в Москве, как и в Киеве или Одессе, «Испанию» — в России, а «Снегурочку» — в Италии. Его человеческая и художественная индивиду-

альность была такова, что в памяти его прочно оседали все впечатления, и достаточно было незначительного толчка, толчка, который сам он порой не замечал, чтобы образ, давно неосознанно вынашиваемый, вдруг скристаллизовался и рожденная его могучим воображением картина появилась с поражающей быстротой.

А вот ее уже — картину Врубеля — понять мог далеко не всякий.

Впрочем, то, чего не поняла Елизавета Григорьевна, понял приехавший вскоре Всеволод Мамонтов. Приехал он вместе с двоюродным братом Ваней и с Коровиным. Опять оживилась притихшая было жизнь. «С занятиями мы почти совсем покончили, с чтениями тоже,— пишет Елизавета Григорьевна,— теперь целые дни разъезжаем по городу и показываем его приезжим».

Появились приезжие, разумеется, и в студии Риццони, увидели работы Врубеля, и Всеволод Саввич Мамонтов понял, что́ явилось тем побудительным и благодетельным толчком, из которого родилась врубелевская «Снегурочка». Это была его сестра Верушка. Позднее Всеволод Саввич писал об этом в своих воспоминаниях: «Существует, не знаю, к сожалению, где он находится, рисунок «Снегурочки», очень сходный с наружностью моей сестры, «Девочки с персиками» Серова». И далее: «Иллюстрируя рассказ Лермонтова «Бэла», он изобразил меня,— чем теперь я горжусь». А несколькими строчками выше он пишет: «Я приметил у Врубеля оригинальную особенность в его произведениях: он совершенно невольно, не задаваясь этой целью, изображал в своих рисунках портреты близких его сердцу людей».

Кто действительно понимал тогда (в Риме) Врубеля — это Коровин и Савва Иванович, который все больше восхищался Врубелем.

В начале 1892 года почти все уезжают из Рима: Коровин в Париж, Елизавета Григорьевна с детьми — в Москву. В Риме остаются Савва Иванович и Врубель, все еще работающий в мастерской Риццони. На короткое время Савва Иванович и Врубель уезжают в Венецию, где Врубель пишет этюд с гондолами и рисует Савву Ивановича все в том же берете (рисунок остался незаконченным). Врубель часто писал сначала одежду, считая, что лицо он всегда успеет написать по памяти. Память у него была действительно феноменальная, и ему часто удавалось заканчивать портрет без натуры, хотя случалось, он остывал к своей работе и портрет оставался незавершенным. Но — странное дело, если даже лицо не было нарисовано,— все остальное настолько было характерно, что и Мамонтова, и Серова, и других близких Врубелю людей, чьи портреты остались неоконченными, можно узнать безошибочно.

Из Венеции вернулись в Рим, и Савва Иванович уехал в Москву, оставив Врубелю заказ: писать декорации к опере Николаи «Виндзорские кумушки» и еще один занавес.

Известно, что после сезона 1891 года опера Мамонтова не существовала вплоть до 1896 года. По-видимому, Савва Иванович думал еще раз пригласить гастролеров, но так и не пригласил. Выполненные Врубелем эскизы декораций не были использованы, а занавес, изображающий неаполитанскую ночь, пригодился, когда возобновилась деятельность Мамонтовской оперы.

У Врубеля появились в Риме работы, сулившие неплохой заработок. Между тем Савва Иванович звал его в Россию. Врубель прожил в Риме всю весну и в начале июня уехал в Москву. Лето он провел в Абрамцеве, а осень в Москве, откуда писал сестре: «Я здоров и работаю над отделкой фасада флигеля д[ома] Мамонтовых. Собираюсь писать три картины: Роща под Равенной из пиний, в которой прогуливался Дант (я привез чудные фотографии этой рощи), с фигуркой Данта, Макбета и трех ведьм... И, наконец, «Снегурочку» на фоне снежных сумерек». Вот, оказывается, к какому замыслу привела Врубеля римская Снегурочка — Верушка Мамонтова.

Он исполнил свой замысел, но гораздо позднее, в 1897 или 1898 году, и вылился он не совсем в то, о чем он писал сестре. Он написал «Снегурочку» для костюма своей жены в этой роли, когда опера была возобновлена в Мамонтовском театре и Забела-Врубель заменила в этой роли Салину. Замысел Врубеля в те же годы осуществил Васнецов, и он, как считает Н. А. Прахов, придал своей «Снегурочке на фоне снежных сумерек» черты не Верушки, а Шуреньки. В начале 1893 года в доме Мамонтовых было торжественно отмечено 15-летие художественного кружка. Приехал из Одессы Спиро, из Петербурга — Репин. Васнецов вернулся из Киева еще в 1891 году и теперь жил в своем доме.

Решено было издать книгу, ту самую, о которой уже упоминалось: «Хроника нашего художественного кружка», опубликовать в ней почти все пьесы Саввы Ивановича и множество декораций, рисунков костюмов, фотографий, карикатур.

Тотчас составилась редакционная коллегия: Мамонтов, Поленов, Спиро. Все трое увлеклись идеей, Савва Иванович восстанавливал наскоро написанные тексты своих пьес, разыскивал в папках среди старых этюдов, рисунков все, что касалось домашних постановок: эскизы декораций и костюмов для «Двух миров» Майкова — первого спектакля, целиком оформленного Поленовым, его же декорации к «Камоэнсу» Жуковского, к «Алой розе» — эти декорации особенно милы Савве Ивановичу, так же как и к «Иосифу»,— это его детища — первые его пьесы.

А вот, наконец, и «Снегурочка»: афиша, декорации, рисунки костюмов,— та самая «коллекция берендеев», о которой так восторженно писал Репин Стасову.

Разглядывая все это, Савва Иванович, Поленов, Спиро словно заново переживают счастливые часы молодого творческого подъема.

А сколько воспоминаний вызывают фотографии: дети, которые тогда были совсем малышами, когда играли в сочиненном для них «Иосифе», сейчас уже взрослые люди. Те, которые тогда еще в гимназию не ходили, сейчас — студенты, те, которые были тогда маленькими девочками,— сейчас дамы, и у них самих уже есть дети.

Конечно, конечно, во что бы то ни стало надо поместить сюда эти фотографии. Ведь это хроника нашего художественного кружка.

Василий Дмитриевич делает чудесный титульный лист для будущей книги. На нем дверь, открытая в большой кабинет Саввы Ивановича, видна гипсовая копия Венеры Милосской, которая здесь, на этом месте, долженствующем представлять собой «дверь» в книгу, символизирует искусство и красоту — то, чему все окружающие преданы всей душой.

Роскошно изданная книга вышла в свет в 1895 году в типографии Анатолия Ивановича Мамонтова и стала радостью для всех участников кружка.

Жаль вот только — Спиро не дожил. Он скончался скоропостижно в Одессе в ноябре 1893 года.

Ушел из жизни самый старый друг Саввы Ивановича.

Господи, сколько вместе пережито было в гимназические годы, потом в студенческие...

После того как Савва Мамонтов приехал из Милана, где он завязал близкие отношения с издательской фирмой Ricordi, он получал оттуда кипы нот, и они вместе со Спиро разбирали их, разучивали, и привычка эта сохранилась на всю жизнь. Как только профессор Спиро приезжал из Одессы, они с Мамонтовым улучали не один час, чтобы посидеть вдвоем у рояля, разбирая новые музыкальные опусы. Случалось, что Спиро играл, а Мамонтов пел — не зря же он учился в Милане. Так и изобразил их однажды Поленов, тоже подружившийся с Петром Антоновичем: Спиро сидит у рояля, Мамонтов стоит рядом и поет.

Потом, когда Мамонтов полюбил пластические искусства, Спиро и к живописи пристрастился, то есть сам-то он не писал, но художников полюбил, с Поленовым вот они даже большими друзьями стали.

Спиро начиная с 1881 года почти каждое лето проводил в Абрамцеве, живя в так называемом мужском флигеле, помещавшемся в том же гартмановском доме, где и скульптурная мастерская Саввы Ивановича. Всегда Спиро был одет в белую блузу, смотря по погоде — парусиновую или фланелевую, носил с собой огромную, им са-

мим сделанную из можжевелового дерева палку, о которую опирался обеими руками во время отдыха при длительных прогулках. С этой палкой и в этой позе нарисовал его как-то Репин.

Увы, больше не приедет Петр Антонович Спиро летом в Абрамцево, а на рождество в Москву...

Так грустно окончился 1893 год. Решено было увековечить Петра Антоновича в «Хронике», поместить там его портрет. По просьбе Елизаветы Григорьевны Поленов написал для книги портрет Дрюши. Помещены были в книгу репинские портреты еще двух участников кружка, скончавшихся ко времени выхода в свет книги: Мстислава Викторовича Прахова и Белоконского, сотрудника Саввы Ивановича, человека удивительной скромности, непременного участника литературных вечеров.

А 1894 год начался для Мамонтова интереснейшим делом. Министр финансов Витте, очень ценивший людей умных, предприимчивых, энергичных, то есть таких, каким был он сам, пригласил Савву Ивановича в числе небольшой группы людей совершить путешествие на Север: сначала по Двине до Архангельска, а потом вдоль берега не ведомого еще никому края — Мурмана.

Савва Иванович предложение Витте принял. Его отнюдь не смущает то, что Витте карьерист, ибо это само собой разумеется: можно ли, не будучи карьеристом, занять столь важный пост?! Сколько нужно подмять под себя людей, чтобы подняться на такую высоту! Сколько нужно изворотливости, чтобы пролезть сквозь все лабиринты дворцовых переходов!

Не думает и Витте о том, как окончатся его отношения с Мамонтовым. Сейчас Мамонтов нужен ему, и он пригласил его с собой путешествовать, он благоволит к нему — экспедиция размещается на двух пароходах, которые должны плыть по Двине, и, узнав, что Савва Иванович поместился на втором пароходе, Витте приглашает его на свой пароход, флагманский.

Пройдут годы, и в своих воспоминаниях, в главе, посвященной поездке на Мурманское побережье, Витте довольно подробно будет писать обо всех участниках: не только о таких, как специалисты морского дела Кази и Канкевич, но и о художнике Борисове, молодом человеке, бывшем иконописце Соловецкого монастыря, причем будет писать так подробно, что можно подумать — Борисов был известен, как Васнецов или Серов... Он будет писать о журналисте Кочетове, взятом в поездку, чтобы увековечить ее, и возглавлявшего сие предприятие министра в путевых записках. (Кочетов — человек крайне реакционных взглядов, сотрудник «Московских ведомостей», сподвиж-

ник Каткова, выполнил свою миссию, выпустил довольно объемистую, на редкость скучную книгу путевых заметок — «По студеному морю».)

Лишь о Мамонтове, об его участии в экспедиции Витте не обмолвился ни словом. А между тем Мамонтов — одно из главных действующих лиц поездки, ибо ему решено поручить провести железную дорогу, продлить ее от Ярославля до Вологды и Архангельска. С железными дорогами у Витте связана вся карьера, но это — история самостоятельная и описывать ее было бы слишком громоздко. Здесь следует лишь сказать, что и в начале карьеры и в описываемое нами время Витте был сторонником того, чтобы железные дороги были частными предприятиями. Того же мнения был и Мамонтов. Он был убежден, что государственные железные дороги разъедает рутина, царящая во всех вообще казенных учреждениях — и на железных дорогах и в театре,— причем на железных дорогах разъедающее действие рутины усугубляется еще и коррупцией.

Таким образом, Витте и Мамонтов были единомышленниками. Да и вообще Витте в ту пору и впрямь любил таких людей, как Мамонтов,— прямых, энергичных, работающих засучив рукава, а не прохлаждающихся где-то, передоверив управление своими делами другим. И Мамонтов в письме к Елизавете Григорьевне дает высокую оценку Витте — он еще тоже не знает, чем окончатся их отношения... «Витте умеет отлично себя держать, и министр. Сразу видно, но в то же время чувствуется сразу и ум, и дело, и постоянная реальная забота, об нем говорят, что он все делает слишком бойко и скоро и может напутать. Это неправда. Голова его постоянно свежа и работает без устали... На пустяки и пустословие у него времени нет, что про других царедворцев сказать нельзя. Витте очень правдив и резок, что в нем чрезвычайно привлекательно. Вчера вечером Витте, говоря о препровождении времени на пароходе в течение 12 дней, предложил, чтобы каждый по очереди по вечерам приготовил по интересному рассказу. Все согласились. Об чем же я буду рассказывать? Думаю, уж не рассказать ли характеристику Ф. В. Чижова, подобрав побольше фактов» [19]. А ведь и правда, рассказ о Чижове, который еще в 1875 году организовал Архангельско-Мурманское пароходство, в такой поездке более чем кстати *.

Витте — человек дела, Мамонтов, когда в нем просыпается делец, даже с оттенком некоторой зависти пишет об этом качестве министра: «Витте, как и следовало ожидать, совершает поездку за поездкой — это хороший ум, знание и постоянная рассудочная работа —

* Один из пароходов, принадлежавших тогда Мурманскому пароходству, носил имя «Чижов».

просто завидно становится на такой роскошный экземпляр, это настолько умный и деловой человек что ему нет надобности хитрить или скрывать свои мысли, как что видит, так и говорит в упор. Сегодня город давал ему обед, утром он делал прием, говорил там и здесь и все умнее умного» [20].

Мамонтов явно попал в сети хитрого Витте, сделав заключение, что «ему нет надобности хитрить и скрывать свои мысли», ибо чего ради Витте сейчас хитрить, если он здесь — главный, и почему бы ему не говорить то, что он видит,— в упор. Ведь это не дворец... Мамонтов поймет свою ошибку, поймет тогда, когда будет уже поздно.

Но ведь Мамонтов не только человек дела, он и художник по натуре. И в тех же письмах, где он восхваляет деловые качества Витте, он пишет о том, что «ночью наблюдали, как перед нами две зари слились в одну», и о том, что «на Двине есть город Красноборск. Жаль, не останавливались, ибо это, наверно, была столица царя Берендея. Народ весь высыпал на берег». «Тебе с девочками,— пишет он Елизавете Григорьевне,— непременно собраться сюда как-нибудь и именно проехать по Двине, и вы вернетесь более русскими, чем когда-либо. Да и путешествие нисколько не трудное, а главное, нет этой отельной казенщины, а кругом искренняя простота. Какие чудные деревянные церкви встречаются на Двине» [21].

Эмоции Мамонтова немного смешили Витте, хотя, когда приехали в Соловецкий монастырь, он и сам оказался захвачен «природой величаво-суровой» и аскетическим образом жизни монахов. О Савве Ивановиче и говорить не стоит. Правда, об аскетизме и о службах, на которых участникам экспедиции пришлось стоять, «как на параде, три с половиной часа» [22], он пишет совсем без энтузиазма. Зато в монастыре оказались интересные ризницы и чудесной красоты озера.

Пробыв два дня в монастыре, собрались ехать дальше. Пароход «Ломоносов» взял курс на незамерзающую гавань Екатерининскую.

На границе с Норвегией посетили небольшой монастырь, что-то вроде скита, потом, миновав мыс Нордкап, поехали вдоль берега Норвегии и, обогнув Скандинавский полуостров, прибыли в Финляндию, а оттуда поездом — в Петербург.

Судьба будущей железной дороги сначала до Архангельска, а потом до Екатерининской гавани была решена: ее будет строить Мамонтов. Он тотчас же загорелся идеей оживления русского Севера, он увидел воочию эту новую дорогу. И вот теперь-то он осуществит свою мечту! На вокзалах будут висеть картины лучших художников, они будут воспитывать вкус народа, поднимать его дух.

В одном из писем Елизавете Григорьевне, на котором стоит пометка «в ста верстах от Архангельска», он писал: «Воздух чудный,

берега живописные, но селений немного, и Двина, вероятно, шире Волги и очень красива. Будь, например, Коровин работящий человек, он бы в одну летнюю поездку сделался бы знаменитостью, он плакал бы от восторга, смотря на эти чудные тона, на этих берендеев. Какая страшная ошибка искать французских тонов, когда здесь такая прелесть» [23]. Тотчас же по приезде в Москву Савву Ивановича охватило свойственное ему нетерпение. Он сам поехал с инженерами-путейцами в Вологду, где кончался старый путь и должен был начаться новый, а вернувшись в Москву, решил, что Коровина все же послать на Север нужно. Пусть северные вокзалы будут украшены картинами, живописующими Север, пусть люди научатся как бы заново видеть то, что примелькалось с детства и не волнует так, как волнует человека, впервые увидевшего все это.

Но послать Коровина одного... Рискованное это дело. Может проездить и ничего не сделать. Талантлив дьявольски, а самодисциплины — ну хоть бы тебе на грош.

А не послать ли их вдвоем с Серовым? Вот кто может подчинить Коровина, заставить его систематически трудиться. Тем более что Серов как-то уже выполнял заказ Саввы Ивановича для вокзала — барельеф Георгия Победоносца.

Потому Савва Иванович сначала заручился согласием Серова, а потом уже предложил баловню своему Костеньке поехать на Север. В середине лета они отправились, повторяя в основном маршрут, проделанный Мамонтовым и Витте. На Соловки они, правда, не ездили, ибо осень в том году выдалась редкостно холодной, и вернулись в Москву в конце сентября, привезя множество этюдов, которые были свезены в дом Мамонтова и там выставлены для обозрения всем желающим. И все находили их великолепными.

Даже Нестеров, который втайне завидовал путешественникам, ибо сам хотел попасть в этот заповедный край старорусского быта, признал несомненный успех Коровина и Серова.

В конце года северные этюды Серова и Коровина были показаны в Москве на Периодической выставке и пользовались большим успехом [24].

Коровину еще придется возвращаться к своим северным этюдам именно в связи с заказами Мамонтова, но об этом несколько позднее.

А сейчас о другом.

1896 год. В этот год начался второй период Мамонтовской оперы. Но В. С. Мамонтов в своих воспоминаниях относит мысль о возобновлении оперной антрепризы к апрелю 1894 года, когда к первому съезду русских художников Савва Иванович и Поленов подготовили

живую картину «Призраки Эллады» (опять, как видим, все начинается с живой картины, то есть с чего-то «рекогносцировочного»).

Сохранились об этой живой картине воспоминания Егише Татевосяна, который пишет, что «публика долго с восторгом вспоминала эту декорацию, ибо ничего подобного никогда не видела: казалось... свежий воздух доносится с моря». К сожалению, декорация эта была кем-то похищена и пропала бесследно. Но впечатление у всех видавших осталось громадное. Съезд художников произошел в связи с весьма знаменательным событием — П. М. Третьяков передал в дар Москве собранную им коллекцию картин.

Однако художественная часть съезда прошла так, что Савва Иванович почувствовал, как не совершенен вкус тех, кто ее организовывал.

Видимо, все это: успех «Призраков Эллады» и убожество художественного вкуса многих, кто считался законодателем этого вкуса, возродили у Саввы Ивановича мысль о такой опере, которая учла бы ошибки прошлого и прошлые достижения. В прошедшие после закрытия оперы годы он много раз думал об этом, приглядывался и к артистам Большого театра и Мариинского, а бывая в Киеве и в Тифлисе,— к провинциальным оперным театрам.

Решающим оказался 1895 год, когда Савва Иванович услышал совершенно случайно никому не известного молодого певца Федора Шаляпина.

Произошло это так.

Зимой 1894/95 года Савва Иванович поехал в Петербург по делам постройки новой железнодорожной линии и, имея уже в виду создание новой труппы, решил послушать в Панаевском театре «Демона». В заглавной партии выступал Лодий, певший раньше в Частной опере. Но Лодий неожиданно отступил на второй план. Мамонтова заинтересовал другой певец, исполнявший партию Гудала. Совсем еще молодой, худой и высокий, он поразил Савву Ивановича своим голосом, недостаточно, правда, отшлифованным, но несомненно выдающимся, и — не менее того — сценическими особенностями: редким для оперного певца умением воплощаться в образ. Конечно, и здесь Шаляпин был еще далек от совершенства, но если с ним поработать...

Кроме Лодия в Панаевском театре оказался еще один бывший участник Мамонтовской оперы — Труффи. Труффи успел побывать в Тифлисе, где, кстати сказать, в те годы пел Шаляпин. А теперь вот и Труффи и Шаляпин перебрались в Петербург.

Мамонтов приехал в Петербург с Коровиным, и Коровин, пока Савва Иванович на следующий день после спектакля занимался железнодорожными делами, увиделся с Труффи, который с большой похвалой говорил о Шаляпине.

В тот же день Труффи привел Шаляпина к Мамонтову. Познакомились. Мамонтов быстро оглядел Шаляпина и, не в силах подавить нетерпение, предложил исполнить что-нибудь. Шаляпин согласился с готовностью. Труффи сел за рояль, и Шаляпин запел. Рассказывая много лет спустя об этом вечере, Коровин вспоминал: «У юноши както особенно был открыт рот — я видел, как во рту у него дрожал язык, и звук летел с силой и уверенностью, побеждая красотой тембра».

Вечером Мамонтов уезжал. Укладывая в чемодан вещи, он говорил Коровину:

— Шаляпин — это настоящая сила. Какой голос! В консерватории не учился, хорист, певчий. А кто знает, не сам ли он консерватория? Вы заметили, Костенька, какая свобода, когда поет? Жаль, что раньше про него не сказали мне. Контракт подписал с императорской оперой. Неудобно мне его сейчас оттуда забирать. Ну, да ничего. Ему там, пожалуй, петь не дадут — он ведь, говорят, с норовом, ссорится со всеми. А мы бы с вами поставили для него «Вражью силу», «Юдифь», «Псковитянку», «Князя Игоря» — хорош бы Галицкий был.— Савва Иванович посмотрел на часы: — А ведь мы с вами, Костенька, пожалуй, на поезд опоздали. Ну и к лучшему.

Послали за Труффи, тот пришел с Малининым, который тоже обосновался в Петербурге, но готов был по первому знаку Мамонтова перебраться в Москву. Вчетвером отправились искать Шаляпина — куда-то на Охту, где он снимал комнату в деревянном двухэтажном доме.

Хозяин, рыжий сердитый человек, открыл дверь и сказал, что Шаляпин вот уже неделю не приходит домой.

Оставили ему записку. Тем дело и кончилось.

Мамонтов уехал в Москву, но о Шаляпине не забывал, и теперь уже твердо решил возродить оперу: несколько артистов из прежнего состава только и ждали этого: Любатович, Беделевич, Харитонова, Малинин.

1895 год прошел без особых событий, но решение о возрождении оперы начало уже претворяться в жизнь.

Вместо Кроткова, который был в прошлый раз формальным антрепренером, Любатович предложила свою сестру — Клавдию Спиридоновну Винтер. Таким образом, опера стала называться оперой г-жи К. С. Винтер.

В то время в Москве некто Солодовников строил театр значительно больших размеров, чем Лианозовский, и Савва Иванович договорился с ним о том, что он арендует этот театр. Но строительство театра должно было быть окончено лишь к осени 1896 года.

А между тем Савва Иванович, поехав ненадолго за границу — теперь такие поездки по делам железнодорожного строительства стали для него делом обычным,— услышал оперу немецкого композитора Гумпердинка «Гензель и Гретель», по мотивам сказки братьев Гримм, и пленился ею. Он сам перевел либретто и решил, пока суд да дело, поставить эту оперу в Петербурге, в Панаевском театре, где недавно еще работал Шаляпин. Постановка «Гензель и Гретель» была чем-то вроде троянского коня, вторжением, на первый взгляд невинным, в стан, который нужно было завоевать. Да и к созданию труппы пришла пора приступить, так как в полном составе ей предстояло выступать летом 1896 года в Нижнем Новгороде на Всероссийской выставке. Открытие ее должно было быть приурочено к коронации царя — Николая II. Организатором и фактическим распорядителем выставки был Витте, который теперь стал едва ли не самым влиятельным из министров.

Савва Иванович Мамонтов должен был соорудить для этой выставки «Северный павильон», чтобы ознакомить посетителей с богатствами Мурманского края и тем самым убедить правительство в необходимости проведения туда железной дороги. Кроме того, Витте предложил Мамонтову быть консультантом художественного отдела выставки.

Что касается оперы, то это была личная инициатива Мамонтова. И он решил пригласить на летние месяцы Шаляпина, ибо Мариинский театр, где теперь выступал Шаляпин, в это время не работал, и, следовательно, молодой певец был совершенно свободен. Отчасти для того, чтобы спокойно договориться с ним, и был предпринят спектакль в Петербурге. Кроме того, в Панаевском театре пела чудесная молодая актриса, которая, так же как Труффи и Шаляпин, успела поработать в Тифлисской опере, откуда перебралась в Петербург, в Панаевский театр,— Надежда Ивановна Забела. Голос ее как нельзя более подходил для партии Гретель. Партию Гензеля должна была исполнять Любатович.

Оформлять спектакль начал Коровин, но он неожиданно заболел, и Савва Иванович попросил Врубеля поехать, чтобы закончить оформление и, если понадобится, исправить что будет нужно. Врубель согласился. Эта поездка совершенно неожиданно для всех произвела переворот в судьбе Врубеля. Его так прельстил голос Забелы, что он, не дождавшись даже окончания репетиции, побежал за кулисы, поцеловал певице руку, выразил восхищение ее голосом и лишь после этого разглядел ее лицо. В тот же вечер была устроена товарищеская пирушка артистов, Врубель все время смотрел только на Забелу, только ее слушал и, кажется, в тот же вечер сделал предложение. Он потом все дни не отходил от нее и начал писать акварель: парный

портрет Любатович и Забелы в костюмах Гензеля и Гретель. Забела решила для себя: если акварель удастся, она даст согласие на брак. Акварель, разумеется, удалась. Мамонтов был очень рад, что Врубель обретет наконец семью и покой, который ему так необходим. Он уверял Забелу, что Врубель самый талантливый из всех современных художников и что его еще оценят по достоинству. Во всяком случае, он, Мамонтов, в предвидение будущей свадьбы готов сейчас же дать заказ Врубелю для нижегородской выставки — написать два панно для оформления художественного отдела. Кроме того, он говорил уже с Морозовым и рекомендовал ему Врубеля как художника и скульптора, который сможет написать для его особняка панно и сделать скульптуру для лестницы.

Забела, хотя и согласилась стать женой Врубеля, опасалась все же, что у художника — уже немолодого — нет никакого имени, деньги бывают от случая к случаю, а когда бывают, он совершенно не бережет их, и они исчезают у него с непостижимой быстротой.

Мамонтов очень быстро рассеял ее сомнения и даже настаивал на том, чтобы тут же, в Петербурге, состоялась свадьба, а он будет посаженным отцом. Но план этот расстроился: Мамонтову пришлось срочно уехать, а Забела поехала в Рязань к матери. Врубель приступил к работе над панно для Нижнего Новгорода. Он снова поселился в Москве в доме Мамонтова, где Коровин писал панно для «Северного павильона».

Мамонтов был очень доволен, видя, что дела у обоих художников идут успешно, был доволен, что в Петербурге удалось сблизиться с Шаляпиным и заручиться его согласием петь в Нижнем. Он даже написал письмо Надежде Ивановне в Рязань, поторапливал, видя, что Врубель нервничает. Но Надежда Ивановна медлила, хотела, чтобы Врубель все же окончил панно, а потом уж можно будет затевать свадьбу.

«Милый и многоуважаемый Савва Иванович,— писала Забела.— Не могу Вам ответить на Ваш вопрос, все зависит от Михаила Алекс[андровича] и от окончания его работы, я вернусь из Рязани на Святой неделе и даже, может быть, раньше и готова тогда сыграть свадьбу.

Очень Вам благодарна за удивительно благотворное действие на Михаила Ал[ександровича], при Вас он и работает и носа не вешает на квинту, все, что Вы ему говорили, совершенно верно, пожалуйста, почаще его пробирайте, а то вдруг ревновать вздумал без всякой причины. Надеюсь, до скорого свидания, очень жалею, что мне не удалось с Вами свидеться. Вы как-то умеете удивительно устраивать дела, заставляя людей действовать, и наталкиваете их же на настоящую дорогу, мне в этом случае Вы оказали большую пользу.

Жму Вашу руку. До свидания. *Н. Забела»* [25].

Но свадьба Врубеля так и не состоялась весной. Надежда Ивановна в Москву приехала, пробыла там несколько дней и уехала с матерью за границу, куда был приглашен Врубель венчаться. Но только после того, как будут окончены панно и для Мамонтова и для Морозова. Вскоре картоны для нижегородских панно были уже готовы и очень нравились всем, кто их видел, и Савве Ивановичу, и Поленову, и Васнецову, и Коровину, и Серову.

Мамонтов с Врубелем и Коровиным отправились в Нижний, где Врубель занялся переписыванием своих работ на большие полотна, которые должны были быть установлены в верхней части художественного павильона. Одно из этих панно изображало встречу Вольги с Микулой Селяниновичем, второе — сцену из «Принцессы Грёзы». Эти панно, конечно, нельзя рассматривать как иллюстрации,— это создания, навеянные произведениями литературы, которые были близки Врубелю, создания, равноценные по своей художественной значимости самим произведениям, а уж если говорить о «Принцессе Грёзе», то здесь творения Врубеля превосходят пьесу Ростана. Сейчас это уже не требует доказательств, но тогда, увы, это сознавал лишь очень небольшой круг людей. Поэтому не удивительно, что, когда панно были уже в работе, комиссия Академии художеств, приехавшая принимать художественный отдел, пришла в ужас, настолько работы Врубеля не отвечали привычным представлениям академиков о том, какой должна быть декоративная и монументальная живопись, и единогласно постановила убрать панно из павильона искусств. Врубель был раздосадован, хотя и казался внешне спокойным, Мамонтов же пришел в ярость: доколе будут эти заплесневелые чиновники от искусства распоряжаться судьбой художников, доколе будет их суд безапелляционным?

Савва Иванович дал себе клятву, что Врубеля он отстоит любой ценой. Он бросился к Витте, объяснил ему, что представляет собой Врубель. Понял Витте или нет, но помочь обещал.

А пока... пока Врубелю невозможно было работать — негде. Да и второй заказ — морозовский — ждал его в Москве. Савва Иванович уплатил Врубелю пять тысяч — таких денег Врубель еще никогда не получал за свои произведения,— а сам обратился к Поленову, прося его вместе с Коровиным завершить работу по эскизу Врубеля. Поленов, конечно, согласился — могло ли быть иначе?!

«Савва и Константин упросили меня взять на себя окончание врубелевских панно,— писал Поленов жене.— Они так талантливы и интересны, что я не могу устоять».

Мамонтов написал Врубелю письмо, спрашивал согласия его как автора. От Врубеля тотчас же пришла телеграмма: «Польщен мнени-

ем Василия Дмитриевича о работе и тронут его великодушным предложением, согласен. *Врубель*».

Но, пожалуй, не меньше Врубеля рад был Мамонтов. Он опять заручился обещанием Витте добиться того, что панно будут водворены на свое место в художественном отделе, и написал Поленову длинное письмо, кончавшееся словами: «Я буду в Москве в пятницу, пожалуйста, повидай меня днем, ибо вечером я выеду в Петербург.

Коровин завтра едет в Москву с холстами.

Крепко обнимаю тебя, дорогой мой старый и верный друг. Будь здоров и бодр!

Твой *С. Мамонтов*»

Недописанные панно были привезены в Москву, и Поленов, человек необычайного такта, решил все же еще раз поговорить с Врубелем, сказать ему, что он, Поленов, работает просто как копиист-исполнитель. Впрочем, предоставим слово самому Поленову, который очень колоритно описывает все это в письме к жене: «...я люблю работать у Саввы в доме, когда там носится художественная атмосфера. Первым делом, когда я приехал, я пошел к Врубелю и с ним объяснился, он меня чуть не со слезами благодарил. Потом Сергей передавал, что Врубель совершенно ожил, что он в полном восторге от того, как дело повернулось. Я с ним сговорился, что я ему помогаю и только оканчиваю его работу под его же руководством. И действительно, он каждый день приходит, а сам в это время написал чудесные панно «Маргарита и Мефистофель». Приходит и Серов, так что атмосфера пропитана искусством... Время от времени эти панно развертываются на дворе и там работаются».

Нижегородские панно были благополучно окончены, так же как и те, которые Врубель писал в доме Морозова. Коровин помог ему окончить и скульптуру для лестницы, и Врубель, получив деньги, укатил за границу, в конце июля обвенчался и уехал с женой в Люцерн, где провел свой медовый месяц.

Какова же, однако, судьба панно для Нижегородской выставки? Поездка в Петербург, о которой Мамонтов упоминает в письме к Поленову и которая должна была состояться тотчас же по приезде в Москву, касалась именно этого вопроса. Витте обещал Мамонтову уладить дело. Вице-президент Академии художеств И. И. Толстой не рискнул посылать новую комиссию, Витте обратился к президенту — великому князю Владимиру Александровичу, тот предложил Витте самому добиться «Высочайшего повеления» на открытие в официальном павильоне искусств опальных панно Врубеля. И завертелись колеса громадной государственной машины. Письма официальные и частные, письма чиновников и художников, собранные воедино и хра-

нящиеся теперь в архиве, составляют два огромных тома. И результатом всей этой оживленной переписки было то, что первоначальный приговор остался в силе: врубелевские панно были изгнаны.

И надо сказать, что чиновники от искусства не просчитались, ибо посетивший выставку тотчас же после коронования Николай II отозвался о панно с неодобрением — вкусы молодого государя отличались ординарностью (впрочем, они не изменились и впоследствии) [26].

А панно были все же выставлены. Мамонтов с обычным в таких случаях упорством и планомерностью однажды задуманное и твердо решенное доводил до конца. Он решил на свои средства построить павильон специально для врубелевских панно.

«Я видел Савву Ивановича в день генерального сражения с комиссарами выставки: в день принятого решения о постройке павильона,— вспоминал много лет спустя Станиславский.— К вечеру боевой пыл остыл, и Савва Иванович был особенно оживлен и счастлив принятым решением. Мы проговорили с ним всю ночь. Живописный, с блестящими глазами, горячей речью, образной мимикой и движениями, в ночной рубашке с расстегнутым воротом, освещенный догорающей свечой, он просился на полотно художника. Полулежа на кровати он говорил о красоте и искусстве» [27]. Павильон был построен со скоростью необычайной, вырос буквально «по щучьему велению», как любил выражаться Савва Иванович. Над входом в павильон была сделана надпись: «Выставка декоративных панно художника М. А. Врубеля, забракованных жюри императорской Академии художеств».

Вход был свободный. И это обстоятельство, как и интригующая надпись, привлекли в павильон Врубеля массу народа. П. Н. Мамонтов в своих воспоминаниях пишет, что «публика целый день толпилась... у эффектно освещенных панно, любуясь изображением русского пахаря Микулы Селяниновича с сохой в поле и подъезжающим к нему былинным богатырем Вольгой Всеславичем. Восхищались яркостью, солнечностью, жизнью красок «Принцессы Грёзы». Талант явно победил». Платон Николаевич Мамонтов писал эти воспоминания лет пятьдесят спустя после того, как произошли события, писал в комнате, из окна которой видна была изразцовая «Принцесса Грёза» на здании «Метрополя», и явно запамятовал, какой скандал разразился на выставке, когда павильон Врубеля был открыт.

Во-первых, пришлось закрасить последние пять слов, что были написаны над входом. Во-вторых, зрители совсем не были в восторге от врубелевских панно. Даже такой художник, как Татевосян, ученик Полѐнова, увидев их в первый раз, объявил, что это «талантливое безобразие», и, лишь вглядевшись как следует, понял. «Я помню, что говорила публика,— писал об этих днях Коровин.— Что за озлобленная ругань, и ненависть, и проклятия сыпались на бедную голову

М[ихаила] А[лександровича]. Я поражаюсь, почему это, в чем дело, какие стороны души, какие чувства, почему возбуждают ненависть эти чудные невинные произведения?»

Так что неправ П. Н. Мамонтов, считая, что «талант победил» в 1896 году. Он только начал путь к победе, он только сделал первую попытку выйти из камерной обстановки. Много душевных сил придется еще потратить Врубелю, много энергии — Мамонтову, чтобы сделать хотя бы этот первый шаг, ибо в результате действительно «талант победил».

Однако судьба искусства Врубеля, за которую вступил в борьбу Савва Иванович Мамонтов на Нижегородской выставке, далеко увела нас от самой выставки, а ведь там есть еще «Северный павильон» — туда приехала опера, приехал Шаляпин, еще не тот великий Шаляпин, кумир толпы, а робкий, полуголодный, запуганный недружелюбием администрации Мариинского театра...

Итак, выставка...

Она огромна, грандиозна, павильоны помпезны, архитектура претенциозна: то псевдорусский стиль, то псевдоазиатский... И, конечно, роскошь — роскошь всюду...

Но нас интересует не это. В одном из павильонов — кустарном — экспонируется абрамцевская мебель. Представляет ее Елизавета Григорьевна Мамонтова. Вот что об абрамцевской мебели сказано в книге, специально посвященной кустарному отделу: «Очень красива и оригинальна мебель в древнерусском стиле работы кустарей Дмитровского уезда, Московской губернии. Приготовляется она из дуба или же из липы, окрашенной в черный цвет. Форма мебели, резьба, раскраска масляною краскою представляются типичными и близко воспроизводят старину. Столярная работа заурядна, как то, впрочем, и требуется самим родом изделий; окраска липы в черный цвет не отличается ровностью. По цене изделия довольно дороги. Экспонируется эта мебель Е. Г. Мамонтовой, по инициативе которой и начато ее изготовление» [28].

Но больше всего нас на выставке интересует, разумеется, «Северный павильон», или павильон «Крайний Север» — 20-й. Последний по счету. Он отличается скромным изяществом и безусловным вкусом как снаружи, так и внутри. Никаких «псевдо». Деревянный, рубленный из мощных бревен, привезенных с Севера, павильон представляет собой по архитектуре совершенно точное воспроизведение дома рыболовецких факторий на Мурманском побережье, с их крутой крышей и особой серой окраской, точно передающей цвет старого дерева, но «постаревшего» именно на Севере.

Подрядчик Бабушкин, которого нанял Савва Иванович и руководство которым поручил Коровину, ворчал:

— Эдакое дело, ведь это што, сколько дач я построил, у меня дело паркетное, а тут все топором... Велит красить, так, верите ли, краску целый день составляли, и составили — прямо дым. Какая тут красота? А кантик по краям чуть шире я сделал: «Нельзя, говорит,— переделай!» И найдет же этаких Савва Иванович, прямо ушел бы... только из уважения к Савве Ивановичу делаешь. Смотреть чудно — канты, бочки, сырье... Человека привез с собой, так рыбу живую прямо жрет. Ведь достать эдакова тоже где!

Савва Иванович действительно привез множество интереснейших экспонатов: образцы лесных пород, двинский алебастр, модели промысловых судов, подлинные орудия лова: крючки, яруса (особые приспособления из сетей, которыми ловят рыбу в открытом море), привез образцы рыбы и рыбьего жира, образцы мехов и птичьего пуха, привез даже жителя Севера — Василия. Василий, к удивлению подрядчика, заедал водку живой рыбой. Василий был привезен, чтобы состоять при живом тюлене, который плавал в оцинкованном баке с водой. Тюленя тоже прозвали Васькой. Василий от скуки дрессировал тюленя, научил его выскакивать из воды и кричать что-то вроде «ура!».

Коровин внутри павильона установил все привезенное так, чтобы передать зрителям то ощущение, которое сам он испытал, попав на Север. Развесил свои панно: «Кит», «Северное сияние», «Лов рыбы», «Охота на моржей».

Коровин вешает самое большое свое панно «Екатерининская гавань». Заходит сын Адриана Викторовича Прахова — Кока. Вместе решают превратить картину в диораму. Сколотили планки, обтянули рогожей. Коровин выкрасил их под цвет камней, связав окраской с основными тонами панно. На «камнях» укрепил чучела птиц: чаек, гагар, тупиков. Тут же невдалеке поставил чучела северных оленей и белых медведей. Рядом с панно висят фотографии: те, что делал Савва Иванович, когда ездил с Витте по Двине и Мурману, и новые — постройка железной дороги к Архангельску.

Коровин устанавливает бочки с рыбой, грубые, настоящие — северные. Между панно и фотографиями развешивает невыделанные шкуры белых медведей, кожи тюленей, грубые шерстяные рубашки поморов. Раскладывает снасти: сети, якоря, канаты, между ними — шкуры белух и чудовищно огромные челюсти китов.

Приходит Мамонтов, с ним Шаляпин, которого Савва Иванович всюду теперь водит за собой.

Подрядчик Бабушкин встречает его ворчанием:

— Ну что,— говорит он обиженно, показывая на павильон,— сарай и сарай. Дали бы мне, я бы вам павильончик отделал в петушках, потом бы на дачу передали, поставили бы в Пушкине.

Савва Иванович хохочет: а что? ведь, правда, рядом со всеми этими архитектурными нагромождениями павильон «Крайнего Севера» похож на сарай. Но нельзя же в конце концов потрафлять дурному вкусу.

Отмахнувшись от Бабушкина, он проходит в павильон, Шаляпин за ним, вытянув шею, робко, с любопытством оглядывает все вокруг. Савва Иванович придирчиво рассматривает экспозицию: вот здесь он намечал сам, сам отбирал, просматривал — в альбомах еще — эскизы Коровина для будущих панно, одни утверждал сразу, другие советовал изменить. Что ж, вышло как будто неплохо. Пусть, пусть господа посмотрят, каков он, русский Север...

Пошли обедать к Мамонтову. Шаляпин и Коровин весело болтали, все больше находя общий язык. Савва Иванович был молчалив и зол — все никак не мог успокоиться из-за Врубеля. Заглянули в погреб: на снегу, специально сбереженном с зимы, спал тюлень, рядом с ним — Василий.

Савва Иванович развеселился:

— Это они у себя дома. Наверное, видят сны: северное сияние, чум, очаг, тундру, океан... Как все это еще таинственно.

Приехал Поленов, огорчился, что место для выставки выбрано неудачно: «Тут при слиянии двух самых грандиозных рек выставку ухитрились поставить так, что об реках и величественном виде и помину нет,— писал он жене.— Инициаторы выставки, Витте и Морозов, в эстетике слабы». Но сама выставка понравилась: «Очень много интересного, художественного и культурного... Панно Врубеля очень интересны, а северный павильон с Константиновыми фресками чуть не самый живой и талантливый на выставке».

В день открытия пришел в павильон Витте в мундире, в орденах. За ним — толпа петербургской знати.

Ученый тюлень выскочил из чана, приветствовал министра криком «ура!». Витте улыбнулся, сказал снисходительно:

— Умные глаза у этого тюленя.

После Витте в павильон повалила толпа. Тюлень имел успех. Василий — тоже.

А вечером в здании театра должен был состояться первый спектакль «Частной оперы К. С. Винтер» — «Жизнь за царя» — дебют Шаляпина в частично воссозданной, частично обновленной мамонтовской труппе.

Здание театра было новым, его построили специально к открытию выставки в стиле помпезном и в меру безвкусном: снаружи — все, какие только можно себе представить, элементы архитектурного декора, внутри — небесно-голубая обивка кресел, барьеров и всего, что только можно было обить.

Городские власти лихорадочно готовились к торжеству, ибо выставку считал своим долгом посетить всякий мало-мальски состоятельный человек, и, как некий символический апофеоз, в Нижний должен был прибыть сам царь — тотчас после коронации. В городе строили электрическую станцию, чтобы дать ток трамваю, линию которого протягивали в пожарном темпе, на главных улицах со сказочной быстротой воздвигали столбы электрического освещения, которому предстояло заменить керосиновое.

Вот в этой обстановке торжественного ажиотажа должен был состояться дебют Шаляпина.

Здание театра городские власти предоставили руководителю местной драматической труппы Собольщикову-Самарину, с тем, однако, чтобы первый спектакль был оперный. Собольщиков-Самарин долго находился в затруднительном положении, как вдруг явилась к нему дама, назвавшая себя Клавдией Спиридоновной Винтер, не торгуясь, сняла здание, и вслед за этим из Москвы прибыло такое количество декораций и прочего театрального реквизита, что провинциальные актеры только диву давались.

Очень скоро, правда, все тайное стало явным, все узнали, что госпожа Винтер — лицо подставное: сестра одной из актрис оперы — Татьяны Спиридоновны Любатович, а фактическим владельцем и устроителем был Савва Иванович Мамонтов, опера которого под названием — тоже фиктивным — «Опера Кроткова» прекратила существование в Москве пять лет назад и вот теперь возродилась, как феникс из пепла.

О Шаляпине никто еще в Нижнем не знал. Да и откуда бы? Певцу всего двадцать три года, и начало его карьеры было более чем скромным. Он пел в какой-то крохотной бродячей труппе, долго колесил по стране, выступал то в Уфе, то в Средней Азии, то на Кавказе, куда приехал с малороссийской труппой. На Кавказе ему понравилось, и он остался в Тифлисском театре, где оценил его уже знакомый нам Труффи, из уст которого Шаляпин услышал первую похвалу своему голосу:

— Какой карош̆и колос у этот молодой мальшик! — говорил кому-то добродушный итальянец. Труффи же помог ему в Петербурге устроиться в Панаевский театр. Было это в конце 1894 года. В начале 1895 года Шаляпина услышал Мамонтов и с тех пор не переставал думать о воссоздании оперы и об участии в ней Шаляпина.

А Шаляпин перебрался тем временем в Мариинский театр и был чрезвычайно горд этим. Считая, что достиг предела артистической удачи, он заказал визитные карточки: «Артист императорских театров». Но очень скоро опьянение, вызванное внешним успехом, улетучилось и наступили горькие дни. Газеты ругали его, упрекали

администрацию за то, что партию, которую пел только что ушедший на покой знаменитый Мельников, отдали какому-то «музыкально невежественному молокососу». Артисты говорили ему: «Вам надо работать». Но как работать? С кем работать и над чем работать? Этого не говорил никто. К счастью, в гостинице «Пале-Рояль», куда переселился с Охты Шаляпин, он познакомился с Мамонтом Дальским, знаменитым в ту пору драматическим актером, и тот преподал ему первые уроки игры на сцене. Шаляпин понял, что в опере нужно не только петь, но и играть, нужно правильно понять образ, вжиться в него, раскрыть его психологическую сущность. Эти уроки принесли Шаляпину первый успех в «Русалке», где он исполнял партию Мельника. Публика аплодировала, ему поднесли венок. «Но,— вспоминает Шаляпин,— среди товарищей по сцене мой успех прошел незамеченным. Никто не поздравил меня, никто не сказал ласкового слова. А когда я шел за кулисы с венком в руках, режиссер, делая вид, как будто все это не касается его, отвернулся от меня и засвистел.

— Помимо неуспехов моих,— продолжает Шаляпин,— мне противно было ходить в театр из-за отношения начальства к артистам. Я был уверен, что артист — свободный, независимый человек. А здесь, когда директор являлся за кулисы, артисты вытягивались перед ним, как солдаты, и пожимали снисходительно протянутые им два директорских пальца, слащаво улыбаясь. Раньше я видел такое отношение только в канцеляриях... Я перестал гордиться тем, что считаюсь артистом императорских театров».

Кончался сезон 1895/96 года. Как-то в номер, который занимал Шаляпин в «Пале-Рояле», пришел певец Соколов, который был антрепренером в Панаевском театре, и предложил Шаляпину отправиться в Нижний Новгород на летние гастроли. Шаляпин согласился. Он сам был волгарь, родился в Казани, но в Нижнем никогда не бывал. Быстро собрался и укатил на берега любимой своей Волги. В Нижнем он снял комнату у какой-то старухи и тотчас же отправился в театр.

По контрасту с Мариинским театром его поразила товарищеская обстановка, царившая в труппе. Очень скоро, как и следовало ожидать, узнал он, что опера принадлежит не Винтер, а Савве Ивановичу Мамонтову, тому самому, с которым его познакомил в Петербурге Труффи. И Труффи был здесь, в Нижнем, и тот веселый художник Костя Коровин, что был тогда с Мамонтовым в Петербурге,— тоже.

Начались репетиции. И вот теперь только Шаляпин понял, как надо работать над ролью и над партией. Савва Иванович увлеченно объяснял каждому артисту, какой образ должен он создать, как надо играть, как петь. Коровин говорил о том, что такое декорации, как надо гримироваться. И декорации и костюмы — все было не таким,

как в Мариинском театре. Шаляпин был поражен, оглушен, он испытывал не ощущавшийся им еще никогда творческий восторг. Каждый день обогащал его, каждая беседа с Мамонтовым или Коровиным казалась откровением, даром небесным. Он жадно слушал, запоминал, старался воплотить это все в жизнь. И Савва Иванович, глядя на увлеченность Шаляпина, на его тягу к знанию, слушая его пение, проникался к нему все большей любовью.

Шаляпин быстро сошелся со всеми артистами, приехавшими с Мамонтовым в Нижний: с Нума-Соколовой и Любатович, Малининым, Беделевичем, Секар-Рожанским. Но энтузиазм совершенно особенного рода вызвал у него приезд итальянских балерин, которых Савва Иванович выписал на время летнего сезона, чтобы исполнять балетные номера в операх. Вскоре экспансивный «Феденька», как начал называть его Савва Иванович, сам выдал секрет своего увлечения балетом, притом самым оригинальным образом. Во время репетиции «Онегина», где Шаляпину предстояло исполнить партию Гремина, он вместо привычных слов пропел:

Онегин, я клянусь на шпаге,
Безумно я люблю Торнаги...

Иола Торнаги — прима итальянской балетной труппы — сидела здесь же в зале и, не понимая ни слова по-русски, решила, что какое-то русское слово созвучно с ее фамилией. Савве Ивановичу пришлось объяснить Торнаги смысл куплета — он наклонился к ее уху и прошептал по-итальянски:

— Ну, поздравляю вас, Иолочка! Ведь Феденька объяснился вам в любви.

Это объяснение решило впоследствии судьбу Торнаги: Мамонтов решил включить ее в стратегический план, заключавшийся в том, чтобы переманить Шаляпина в Москву.

Торнаги тоже почувствовала симпатию к Шаляпину — «иль-бассо», как называли его итальянки, будучи не в состоянии произнести трудную русскую фамилию. Особенно укрепилась эта симпатия и, кажется, начала переходить во взаимную любовь, когда Торнаги заболела, и долговязый и такой талантливый «иль-бассо», робея, что было не очень-то в его характере, явился к ней домой, неся в салфетке кастрюльку, наполненную бульоном с «нижегородской курицей». Демарши влюбленного «иль-бассо» не остались, конечно, незамеченными; Мамонтов предложил Иоле Игнатьевне, как начали называть ее на русский манер, контракт на предстоящий сезон. Она подумала и согласилась. Но это случилось уже позже, в конце августа.

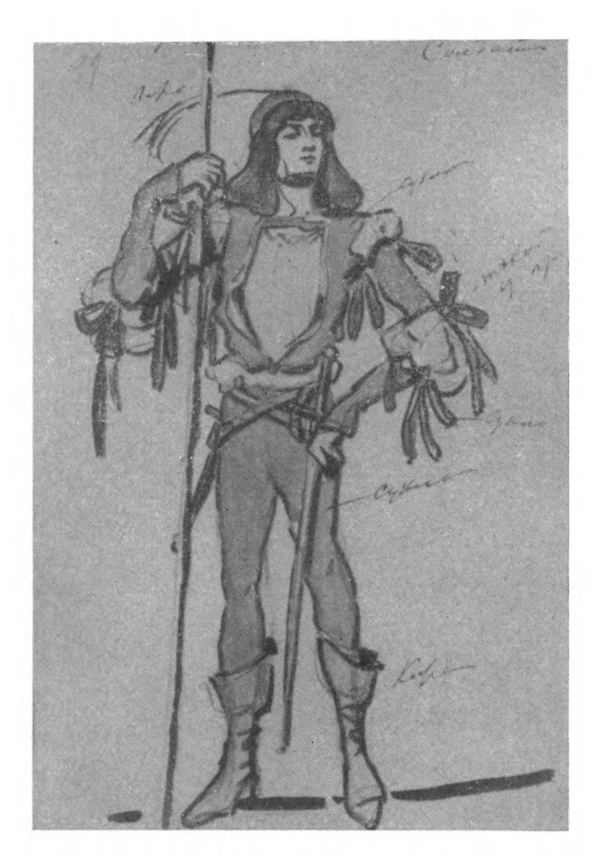
А в мае шли репетиции. В первую очередь репетировали «Жизнь за царя» — этой оперой должен был открыться сезон в Нижнем Новгороде, сезон коронационного года. Мамонтов регулярно присутство-



50. В. Д. Поленов. Обложка к «Хронике нашего художественного кружка»



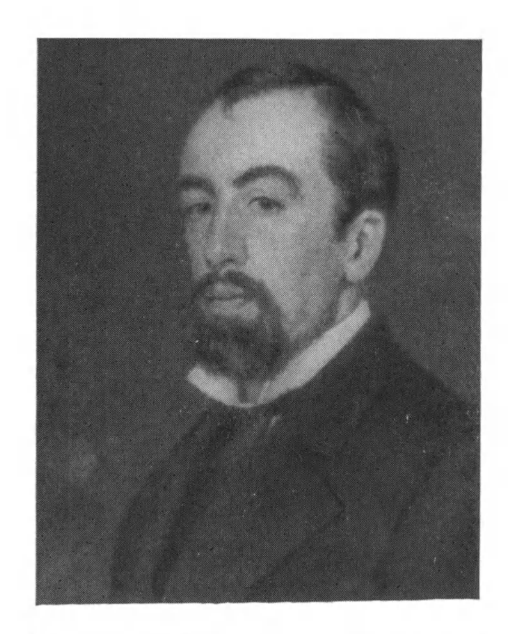
51. В. М. Васнецов. Афиша к любительской постановке «Черный тюрбан»





52. К. А. Коровин. Эскиз костюма к постановке «Аленький цветочек»

53. В. А. Серов. Ферраши. Набросок мизансцены к «Черному тюрбану»

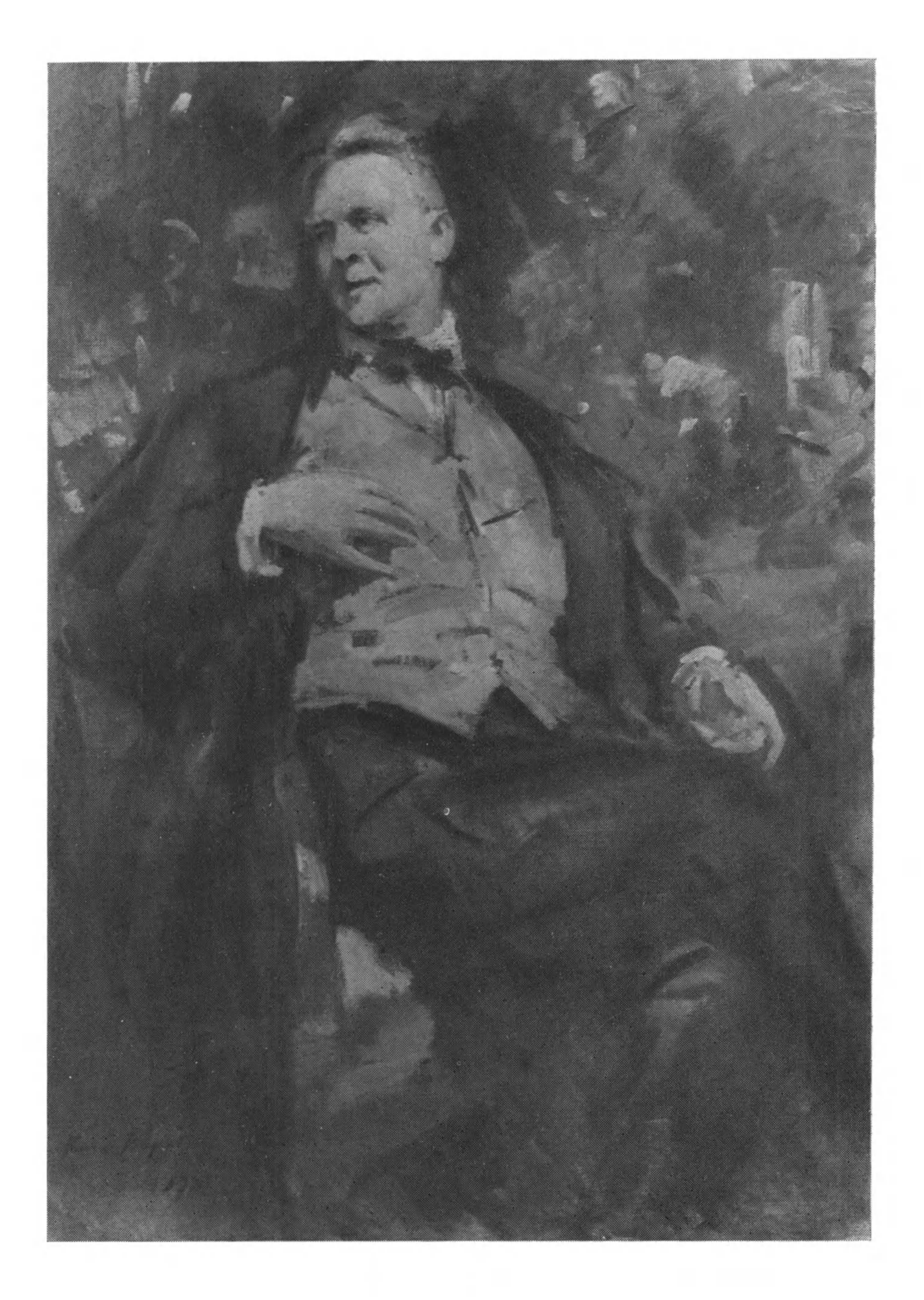




54. И. Е. Репин. Портрет В. Д. Поленова

55. В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина

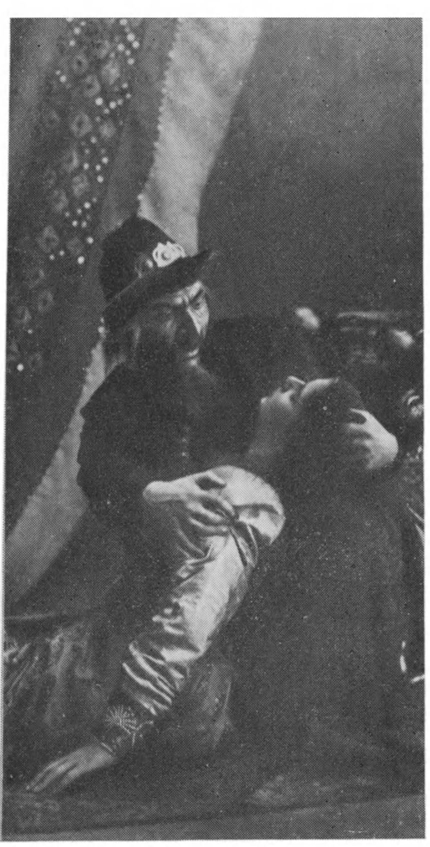
56. К. А. Коровин. Портрет → Ф. И. Шаляпина





57. Ф. И. Шаляпин и И. Торнаги





58. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка»

59. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка»



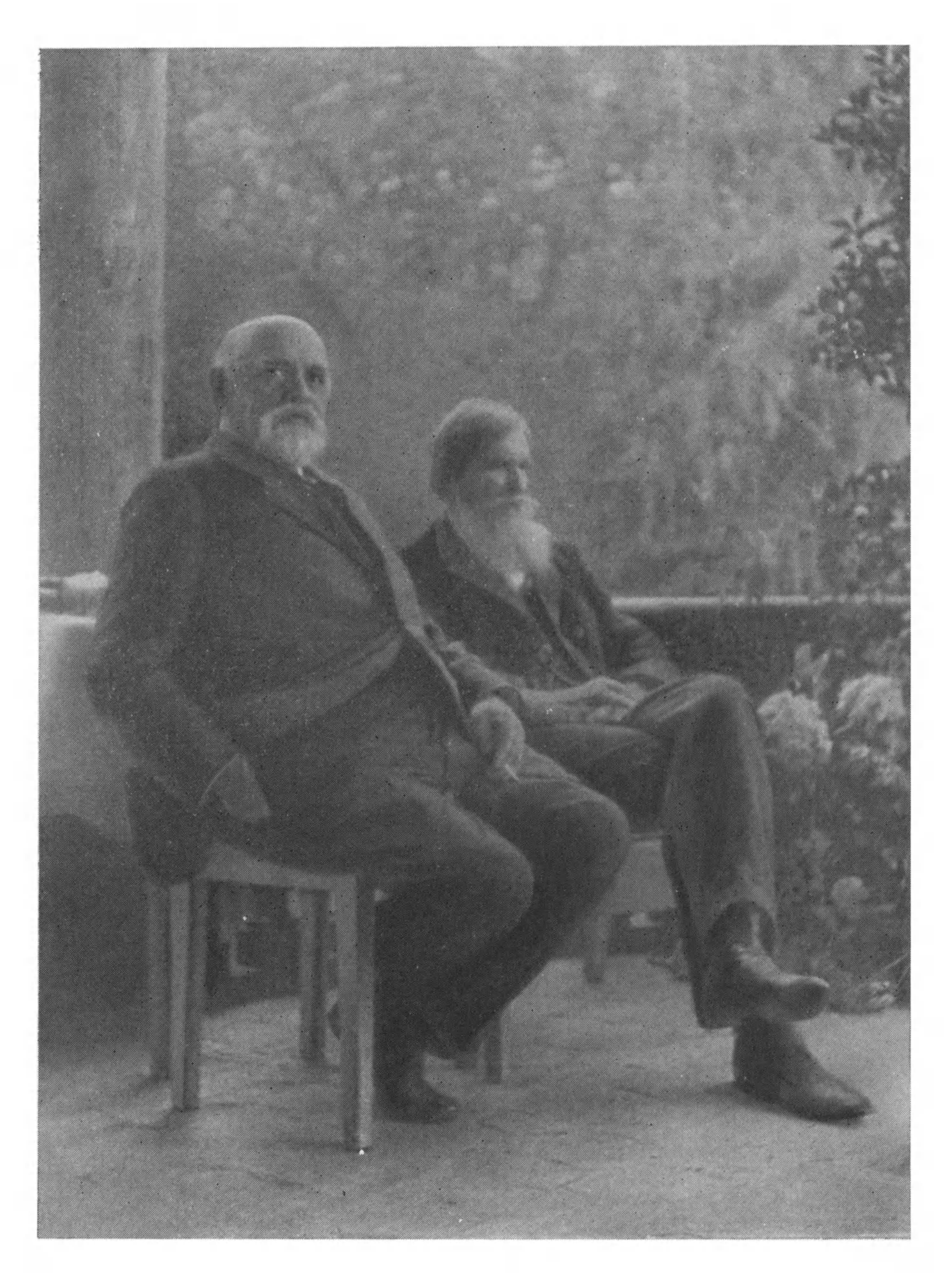
60. Н. И. Забела-Врубель в роли Снегурочки в опере «Снегурочка»

61. Н. И. Забела-Врубель в роли Волховы в опере «Садко»



62. В. М. Васнецов. Эскиз декорации к постановке «Алая роза»

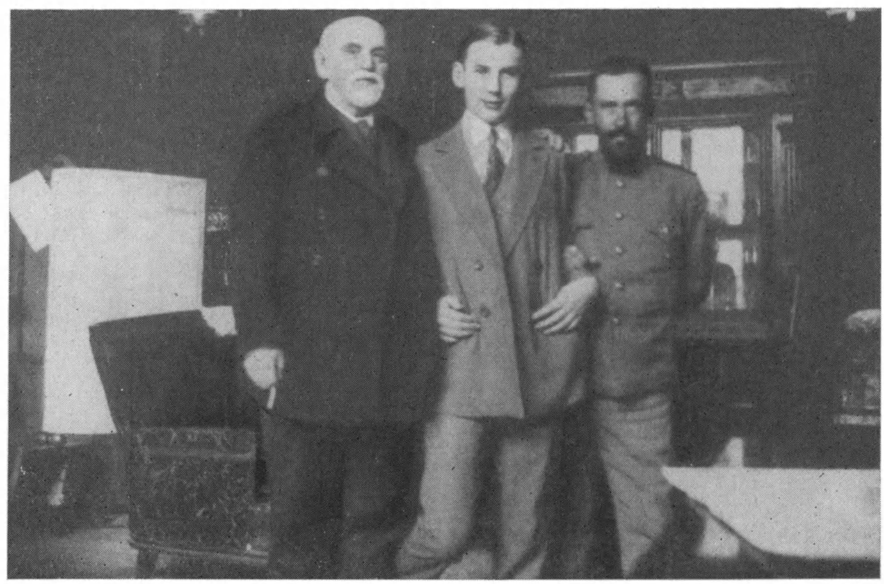
63. К. А. Коровин. Эскиз костюма к постановке «Аленький цветочек»



64. С. И. Мамонтов и В. М. Васнецов
в Абрамцеве

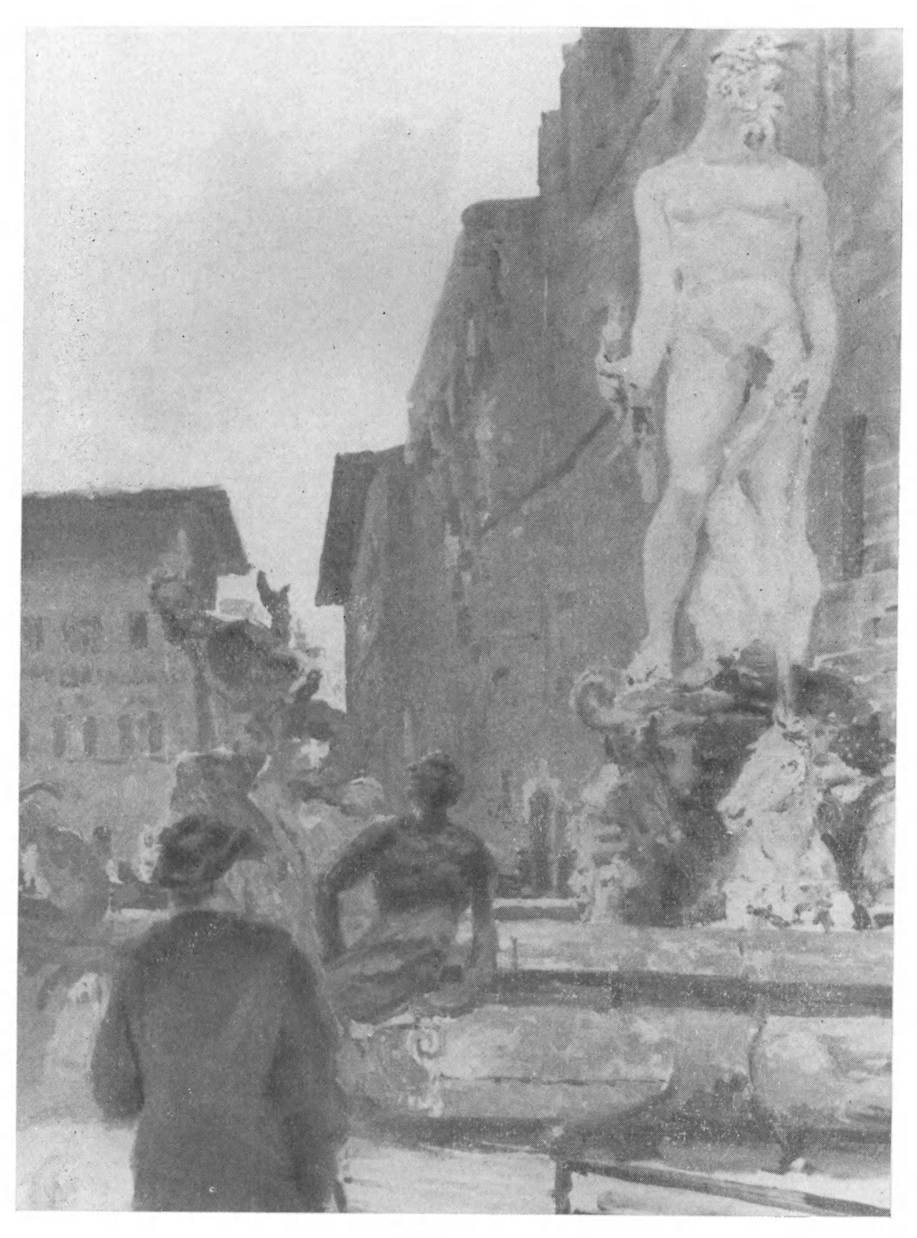
65. В. М. Васнецов. Дубовая роща в Абрамцеве

66. С. И. Мамонтов в Абрамцеве



67. С. И. Мамонтов и В. Д. Поленов в усадьбе В. Д. Поленова

68. С. И. Мамонтов с внуком Андреем и сыном С. С. Мамонтовым



69. К. А. Коровин. Флоренция.
(На переднем плане С. И. Мамонтов)

70. С. И. Мамонтов у себя в кабинете. Хутор на Бутырках

71. С. И. Мамонтов в керамической мастерской. Хутор на Бутырках

72. С. И. Мамонтов с дочерью А. С. Мамонтовой. Хутор па Бутырках

73. С. И. Мамоптов. Хутор на Бутырках



74. С. И. Мамонтов в скульптурной мастерской. Хутор на Бутырках

вал на всех репетициях, и ему сразу же стало ясно, как за короткий срок успела казенная сцена испортить и без того еще неразвитый вкус Шаляпина: играя Сусанина, он ходил по сцене высоко подняв голову, осанка и поступь были горделивы и величественны — какая-то чудовищная смесь природной талантливости с благоприобретенными театральными штампами самого дурного свойства.

И вот однажды во время паузы из затемненного партера раздался спокойный характерно хрипловатый голос Мамонтова:

— Федор Иванович! А ведь Сусанин-то не из бояр!

Эта фраза стала началом учения Шаляпина у Мамонтова.

Шаг за шагом терпеливо втолковывал Савва Иванович Шаляпину свои принципы театральной правды: необходимость изучения исторической обстановки, психологии персонажа, с тем чтобы добиться полного ансамбля музыки, пения, игры, декорации, костюма. Да, да, и костюма, ибо Шаляпин, привыкший к тому, что в Мариинском театре Сусанин выходил на сцену в бархатном кафтане и красных сапожках на каблуках, взбунтовался было против сермяги и лаптей. Но Мамонтов был терпелив, а Шаляпин умен, понятлив и жаден до знаний — он именно «жрал» их, как выразился однажды Мамонтов в разговоре со Станиславским.

Но художественный вкус Шаляпина был еще невозделанной целиной, и одновременно с каждодневным воспитанием этого самого вкуса в каждом отдельном случае Савва Иванович приступал к развитию духовной культуры молодого певца, чтобы Шаляпин самостоятельно мог создавать правдивые художественные образы. Он подолгу беседовал с Феденькой, объяснял ему, что такое подлинное искусство, втолковывал, что оно никогда не стоит на месте. Чтобы не умереть, оно должно быть все время в движении, все время идти вперед. Вот хотя бы на этой выставке...

«Северный павильон» Шаляпину нравился. Там было интересно: тюлень кричит «ура», Василий закусывает водку живой рыбой. И коровинские панно — ничего себе.

Зато врубелевские панно Шаляпину не понравились совсем: какие-то непонятные кубики, пестрые и бессвязные, даже смотреть неприятно, то ли дело великолепный пейзаж, который висел в павильоне изящных искусств: цветущие яблони, красивые барышни и кавалер. Мамонтов терпеливо объяснял Феденьке, почему красивый пейзаж — дрянь, а «странные» панно Врубеля — искусство большое и настоящее. Феденька понимал, но как-то смутно. Он не сдавался и пытался возражать.

— Как же так, Савва Иванович, ведь пейзаж, тот, с яблонями, такой, что и на фотографии так не выйдет.

— В том-то и дело,— улыбался Мамонтов.— Фотографии не надо. Скучная машинка.

Феденька опять-таки понимал и не понимал, но Савва Иванович успокаивал:

— Молоды вы еще, Феденька, мало видели. Придет срок — поймете. Чувство в картине Врубеля большое. Вот в чем истина искусства. Учтите это и для себя. В искусстве нужно чувствовать и искать. Искать и искать беспрестанно. И беспрестанно идти вперед. Остановка в искусстве равносильна его смерти. Вы это поймете со временем. Вот перебирайтесь в Москву. Там и Коровин, а кроме него — Врубель,— ничего, вы еще полюбите его; там — Поленов, Серов, Васнецов. Право, переезжайте.

Шаляпин чуть не плакал. Ему и самому хотелось в Москву, он сдружился с артистами и с Коровиным, он чувствовал, как сам он впоследствии писал, «разницу между роскошным кладбищем... императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами. Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей». Он видел искренний интерес к нему Мамонтова, который полюбил в нем его талант, и Шаляпин понимал, что именно в Москве, именно у Мамонтова сможет он талант свой развить, но ведь с Мариинским театром подписан контракт, нарушение которого грозит выплатой крупной неустойки — 3600 рублей. Сумма нешуточная.

Мамонтов сказал:

— Я мог бы вам дать 6000 в год и контракт на три года. Подумайте,— и вспомнив, что как-то Шаляпин сказал, что, знай он итальянский язык, он женился бы на Торнаги, прибавил улыбаясь:

— Кстати, Иола Игнатьевна уже подписала контракт.

Спектакли в Нижнем Новгороде стали началом успеха Шаляпина. Уже через два дня после первого спектакля, состоявшегося 14 мая, в день коронации, газета «Волгарь» писала: «Первое представление оперы «Жизнь за царя» особенно интересно, так как знакомит публику с теми артистами, слушать которых придется целый сезон. Поэтому приходится сказать несколько слов... Г. Зеленый ведет оркестр недурно, но уж слишком громко, что для такого небольшого театра не идет... Из исполнителей мы отметим г. Шаляпина, обширный по диапазону бас которого звучит хорошо, хотя и не особенно сильно в драматических местах. Играет артист недурно, хотя хотелось бы поменьше величавости и напыщенности. Хоры очень хороши, поют уверенно, стройно и даже играют».

Публика тоже была благосклонна к Шаляпину и к опере в целом, хотя солидные провинциальные меломаны, избалованные частыми гастролями столичных трупп во время традиционных нижегородских ярмарок, старались внести все же некоторую долю критики в свои похвалы. Собольщиков-Самарин передает в своих записках эти исполненные курьезной важности диалоги.

— Этот молодой артист поет довольно мило.

— Да, недурно, но голос еще слабоват, не установился...

— Ну, какой же это бас, помилуйте! Густоты в звуке нет, октавы... Пожалуй, скорее, баритон.

И все же это был успех. «Жизнь за царя» шла на другой день и снова при полном зале.

Следующим спектаклем 16 мая шла «Аида», где коровинские декорации произвели на зрителей хорошее впечатление. 17 мая поставлен был «Демон», в котором Шаляпин исполнял партию Гудала, и, наконец,— «Фауст», где Шаляпин должен был исполнять партию Мефистофеля, не раз уже исполнявшуюся им в Мариинском театре.

Времени на тщательную подготовку не было, удалось провести лишь одну репетицию, на которой Савва Иванович увидел еще раз, как успела за короткий срок императорская сцена исковеркать Шаляпина. Но за время одной репетиции изменить ничего уже было невозможно, разве что следовало дать Шаляпину предметный урок: пусть сам увидит, как не надо играть. И Шаляпин, начавший уже понимать что к чему, волновался страшно. Суть образа он не понимал, выполнял продиктованные ему петербургскими режиссерами движения, которые были еще смешнее из-за того, что он хотел уйти от пошлого штампа и почему-то усиленно размахивал на сцене плащом. Это было нелепо и выглядело жалко.

Рецензент той же самой газеты «Волгарь», который еще четыре дня назад хвалил Шаляпина, теперь писал: «Прямо не верилось, смотря на Мефистофеля, что это тот самый г. Шаляпин, который пел Сусанина. Куда девалось уменье показать голос, блеснуть его лучшими сторонами! Ничего этого не было, а по сцене ходил по временам очень развязный молодой человек, певший что-то про себя. Меня уверяли, что он бережет голос для серенады 4 акта. Но и это оказалось неверно. Серенада пропета так же холодно и еле слышно, как и все остальное. В сцене с Мартой он вызывал смех, но что было грустно, это то, что... смех повторился во время размахивания крыльями плаща в сценах перед церковью».

Шаляпин был сражен своим провалом и совсем уже решил уехать из Нижнего. Но утром в театре он не услышал от Мамонтова ни малейшего упрека. Наоборот, Савва Иванович приветливо улыб-

нулся и, подхватив Шаляпина под руку, увел его и начал рассказывать о Гёте, об истории доктора Фауста — старинной легенде, ставшей зерном, из которого выросла гениальная трагедия,— о Мефистофеле, о его роли в истории Фауста, о характере этого колоритнейшего персонажа мировой литературы и музыкальной драматургии.

Конечно, одна беседа не могла коренным образом переделать трактовку роли, к какой привык Шаляпин,— для этого требовалась долгая и упорная работа, но все же некоторый сдвиг произошел, и уже следующая рецензия — на сей раз в газете «Нижегородский листок» — выглядела так: «В общем, опера прошла с хорошим успехом. Что касается отдельных исполнителей, то наибольший успех имели г-жа Нума, г. Шаляпин — Мефистофель и г. Соколов — Валентин. Сильный, ровный во всех регистрах, красивый по тембру голос г. Шаляпина производил наилучшее впечатление... Игра г. Шаляпина, не отличающаяся, правда, особенной оригинальностью, была вполне прилична и вполне соответствовала тому условному художественному образу, который принят для сценического олицетворения духа отрицания и сомнения».

И хотя в рецензии нетрудно заметить ироническую нотку, она все же доброжелательна и даже подслащает пилюльку такой фразой: «Баллада «На земле весь род людской» и серенада были повторены».

Однако тот предметный урок, который Мамонтов хотел преподать Шаляпину, был преподан, а Шаляпиным — усвоен.

Во всяком случае, от спектакля к спектаклю образ Мефистофеля все больше оттачивался, приобретал мало-помалу совершенство, которое было достигнуто Шаляпиным,— не в Нижнем, правда, а в Москве; но все же фундамент был заложен летом 1896 года.

Эти первые спектакли вновь организованной труппы превратились как бы в творческую лабораторию: каждый спектакль не был повторением предыдущего, в каждый спектакль вносилось что-то новое, что-то изменялось, что-то совершенствовалось.

Таковы были первые результаты мамонтовских уроков. Шаляпин возбуждал все больший интерес у публики, он рос как артист от спектакля к спектаклю и уже начал приобретать поклонников и поклонниц. Рисунок его роли стал тоньше, проникновеннее, изящнее, все больше и больше соответствовал духовному и психологическому образу персонажа.

Обретя популярность, Шаляпин стал беззаботен, весел: развлекался весь день, катался с барышнями в лодке, уговорил Торнаги переехать в тот дом, где и он жил. Учиться у Мамонтова Шаляпин продолжал усердно, но все давалось ему легко, казалось, он не затрачивает ни малейшего усилия на восприятие очередного урока и на воплощение его в очередной роли. Правда, роль Мефистофеля — са-

мая трудная из его репертуара —все еще плохо давалась ему, и критик Кащенко, отмечая это, писал в «Нижегородском листке»: «...г. Шаляпин, по обыкновению, хорошо пел, но в игре замечалась ненужная развязность и излишнее подчеркивание, особенно в сцене с Мартой в 3-м действии. Мефистофель — все познавший и все оценивший дух сомнения — не должен так близко принимать к сердцу людскую пошлость».

Зато безусловным успехом пользовался Шаляпин в партии Мельника. «Русалка» была поставлена со старыми декорациями Васнецова и Левитана, которые поразили в свое время москвичей, а теперь нижегородцев. Они ли помогли Шаляпину вжиться в образ или урок Мамонтова воспринял он лучше, но в этой роли, менее, конечно, сложной психологически, чем роль Мефистофеля, и более близкой, потому что это была русская роль, Шаляпин достиг такой высоты, что тот же Кащенко писал: «Если молодой артист будет продолжать так же работать и идти вперед, как он это делает теперь, то можно с уверенностью сказать, что через несколько лет он займет видное положение среди басов русской оперы».

Подобные пророчества (которым суждено было сбыться с такой скоростью и в такой мере, о которой не мог предположить Кащенко и не мог даже мечтать сам Шаляпин) радовали Феденьку. Он видел, как влюблен в него Мамонтов, как относится к нему Коровин, как радуются его успеху товарищи артисты, как благоговеет милый добродушный Труффи, который еще в Тифлисе, а потом в Петербурге, в Панаевском театре, быть может, первый понял, какие богатырские силы таятся в этом долговязом, нескладном юноше.

Что-то лихорадочно веселое и озорное было в Шаляпине, когда он прибегал в театр перед началом спектакля и, гримируясь под наблюдением Саввы Ивановича, надевая на себя костюм, бросал между делом вошедшему в уборную завитому и одетому во фрак Труффи:

— Вы, маэстро, не забудьте, пожалуйста, мои эффектные фермато.— И через несколько минут, совсем одевшись, загримировавшись и тотчас преобразившись, клал руку на плечо Труффи и уже серьезно говорил:

— Труффочка, помнишь, там не четыре, а пять. Помни паузу.

Труффи все прощал Шаляпину: проказы и панибратство.

— Это такая особенная человека! — говорил он, умиленно и восторженно.— Но такой таланта я вижу первый раз.

Седьмого июля дана была в Нижнем «Снегурочка», поразившая в свое время москвичей и совсем уж новинка для нижегородцев. Исполнители были, конечно, не те, что в 80-е годы в Москве. Вместо Салиной Снегурочку исполняла Цветкова, великолепно исполняла

Весну Ростовцева. Декорации и костюмы — о них мы уже говорили достаточно — произвели огромное впечатление.

Рецензенты писали о «Снегурочке» с похвалой, и за оставшиеся до конца сезона полтора месяца опера была дана еще десять раз. Но вот наступил август — сезон в Нижнем подходил к концу. Газеты подводили итоги, хвалили не только Шаляпина, но и других артистов: Цветкову, Любатович, Нуму, Секар-Рожанского. Хвалили всю труппу, поняв, что не коммерческий, а художественный интерес стоит на первом месте во всех ее начинаниях.

И хотя не все спектакли принимали одинаково (например, «Гензель и Гретель», в которой Забелу заменила Антонова, не понравилась нижегородцам), общее впечатление зрителей было благоприятным. Савва Иванович был весел и полон радостных надежд. Предстояло только сражение за Шаляпина, но он был уверен, что выиграет и это сражение.

Он видел, что Шаляпин становился печален, чем дальше, тем все больше и больше. «В театре у нас жила какая-то радостная и неиссякаемая энергия,— вспоминал он много лет спустя.— Я с грустью думал, что все это скоро кончится и снова я начну посещать скучные репетиции казенного театра, участвовать в спектаклях, похожих на экзамены. Было тем более грустно, что Мамонтов, Коровин и все артисты труппы Винтер стали для меня дорогими и нужными людьми».

Шестнадцатого августа Шаляпин выступал в Нижнем последний раз. Шел «Демон», и газеты уже писали, что в предстоящем зимнем сезоне «г-н Шаляпин в Мариинском театре в опере «Юдифь» будет петь партию Олоферна».

Шаляпин нехотя собирался в путь, оставляя в Нижнем новых друзей и предмет своего обожания — чудесную Иолу Торнаги...

Перед отъездом он еще раз услышал от Мамонтова, что тот хотел бы видеть его артистом своей оперы, и, терзаемый сомнениями, снедаемый печалью, уехал в холодный, неприветливый казенный Петербург.

Двадцать восьмого августа состоялся последний спектакль Мамонтовской оперы в Нижнем. Все начали готовиться к отъезду, упаковывался реквизит, итальянские балерины уехали к себе на родину. Лишь Торнаги осталась в России, расторгнув контракт с каким-то французским театром, в котором она должна была выступать,— осталась, как она думала, на один сезон, не подозревая, что в России придется провести ей весь остаток своей жизни...

Когда все готовы уже были в путь, Мамонтов пришел к Торнаги и серьезно сказал ей:

— Иолочка, вы одна можете привезти нам Шаляпина.

Он снабдил ее деньгами, дал в провожатые Малинина, и в начале сентября они уехали в Петербург осуществлять этот поистине детективный замысел Мамонтова.

А Шаляпин между тем томился в Петербурге, который стал ему теперь совсем уж ненавистен, с его туманами, сквозь которые едва пробивался слабый свет электрических фонарей, с его номерами «Пале-Рояль», шумными, суматошными, неуютными, с его Мариинским театром, где после творческой и дружеской атмосферы, какая царила в Нижнем, особенно противен был холод казенных отношений, лакейство актеров, мелочное менторство, мертвенные театральные штампы, слепое поклонение авторитетам. Ему дали вместо роли Олоферна, которую обещали, роль князя Владимира в «Рогнеде» и все время укоряли, что вот де знаменитый Мельников исполнял это место вот так: так шел, так поворачивался, столько-то делал шагов, так держал руки. Шаляпин чувствовал себя словно в тисках.

А тут еще приехала Торнаги с Малининым, стали уговаривать его переехать в Москву, передали, что Мамонтов согласился взять на себя половину неустойки. Но Шаляпин продолжал колебаться. Оставить Мариинский театр, попасть в который почитал за счастье каждый артист, было страшно. Он отказался, скрепя сердце, пообещав, однако, в свободные от спектаклей дни приезжать в Москву.

Торнаги и Малинин уехали, казалось, ни с чем. А Шаляпин после их отъезда совсем затосковал, да к тому же произошел еще один эпизод, особенно удручающий по контрасту с жившими в сердце Шаляпина воспоминаниями о работе с Мамонтовым. «Желая отойти от «фольги»,— вспоминал он впоследствии,— я попросил заведующего гардеробом и режиссера сшить мне новый костюм — такой, в котором, казалось мне, я мог несколько иначе изобразить Мефистофеля. Оба, как бы сговорившись, посмотрели на меня тускло-оловянными глазами, даже не рассердились, а сказали:

— Малый, будь скромен и не веди себя раздражающе. Эту роль у нас Стравинский * играет и доволен тем, что дают ему надеть, а ты кто такой? Перестань чудить и служи скромно. Чем скромнее будешь служить, тем до большего дослужишься...

— Как удушливый газ,— заключает свой рассказ Шаляпин,— отягчали мою грудь все эти впечатления. Запротестовала моя бурная натура... Махнул я рукою... забрал все мое движимое имущество и укатил в Москву к Мамонтову».

22 сентября 1896 года Шаляпин впервые выступил в Московской опере Мамонтова, разместившейся на этот раз в только что по-

* Имеется в виду отец знаменитого композитора Игоря Стравинского — Федор Стравинский, артист Мариинского театра.

строенном театре Солодовникова, вмещавшем около двух тысяч зрителей.

(Одновременно с Шаляпиным Савва Иванович переманил из Мариинского театра еще одного певца, участвовавшего в нижегородских спектаклях,— Секар-Рожанского.)

Театр Солодовникова был примитивен по архитектуре, даже убог. Гаврила Солодовников, купец-сквалыга, заботился об одном: о прибыли — поменьше вложить, побольше получить. И все равно от чего: от торгового ли пассажа, владельцем которого он был, от налога, который взимал с мелких торговцев, торговавших вручную на панели перед его магазинами, или от аренды театрального здания, которое построил он на бойком месте, неподалеку от Малого театра, но построил так, что, казалось, строил он не театр, а склад или амбар, и лишь потом отделил зал от вестибюля, поставил ряды кресел и воздвигнул сцену.

Единственное, чем Савва Иванович мог украсить театр по своему вкусу, был занавес, который он заказал Врубелю в 1891 году в Италии. Но зрители встретили эту затею враждебно; Врубелю, как водится, инкриминировалось декадентство, а Мамонтову то, что он считает себя умнее других.

Даже такой зритель, как артист Шкафер, который год спустя станет одним из помощников Мамонтова по режиссерской части, попав впервые в Солодовниковский театр и слыша слова осуждения «чудачествам Мамонтова», сам поддался общему настроению, ибо обладал в то время вкусом достаточно ординарным. Когда через много лет он писал воспоминания, то, иронизируя над своей тогдашней серостью, признавался: «Я слышал эти разговоры сидя в зрительном зале, и тогда еще не знал ни художника Врубеля, ни что такое «декадент». Слово было новое. Занавес мне не понравился по сюжету: рыцарь, играющий на лютне, и слушающие его три девы, сидящие в разных позах. Краски бледны, рисунок угловат,— в общем, скучно и тоскливо смотреть на этот занавес... То ли дело в Большом — колесница с амурами или въезд в Кремль царя Михаила Романова — ясно, приятно, красочно и сочно! Здорово все написано, как на хороших конфетных коробках.

Так думал я вместе с публикой, сидя в этом театре и невежественно критикуя знаменитого художника, которому доставались ругательства от так называемых «знатоков живописи» и от своих же товарищей художников».

Однако сама «Снегурочка», которой открылся сезон Частной оперы, произвела на Шкафера такое впечатление, что он тут же, кажется, и решил во что бы то ни стало попасть на сцену этого театра. Но у него был подписан контракт с Тифлисской оперой, и при-

шлось скрепя сердце уехать на юг, мечтая о том, чтобы при первой возможности перебраться в Москву к Мамонтову.

Московские газеты — не в пример прошлому дебюту Частной оперы — отнеслись к ней на этот раз благосклонно, зная об успехе, какой выпал на ее долю летом в Нижнем Новгороде.

Лед недоброжелательности был сломлен. Одиннадцать лет, прошедшие со времени открытия в Москве Частной оперы, не прошли даром. Вкусы людей изменились — то искусство, которое в 1885 году казалось по непривычке дерзким, непонятным, а поэтому оценивалось отрицательно, сейчас встретило совсем иной прием.

Но борьба еще предстояла. Если пресса встречала благосклонно вокальную часть — именно то, на что больше всего нападали критики прежде, то теперь с недоверием встречена была часть декорационная. Газета «Русское слово» писала: «Декорации Частной оперы принадлежат кисти художника Коровина и других. Замыслы этих декораций очень недурны, но, так как их писали не заправские декораторы, а художники, то в некоторых случаях получаются отрицательные результаты. Эти декорации уже получили прозвище «декадентских». Конечно, не всякий декоратор художник, но и не всякий живописец может быть хорошим декоратором. Это само собой ясно».

Такой взгляд на вещи, что декоратор может не быть художником, вряд ли стоит опровергать: абсурдность его очевидна. Что же касается общей оценки декораций «художника Коровина и других», то в ней бесспорно отразилась и обострившаяся в то время борьба между передвижниками старшего поколения и более молодыми художниками, как раз теми, которые группировались вокруг Мамонтова: Коровиным, Серовым, Врубелем, Левитаном и поддерживавшими их Васнецовым, а особенно Поленовым.

Разумеется, новые веяния победили в конце концов, но для этого понадобилось еще десять-двенадцать лет, а пока приходилось «ходить в декадентах».

И вот на выучку этим самым «декадентам» и пустил Савва Иванович прибывшего в середине сентября из Петербурга Шаляпина. Дебют молодого певца в Москве прошел с успехом. Газетные рецензенты хвалили его.

Все, казалось, было хорошо, пока Шаляпину не пришлось опять, как в Нижнем, исполнять в «Фаусте» роль Мефистофеля. И хотя теперь уже не было ничего похожего на то, с чего начал Шаляпин, исполняя эту роль в Нижнем, хотя он вырос с поражающей быстротой, в воплощении образа Мефистофеля он был еще очень далек от совершенства. Это видел Мамонтов, и это понимал сам Шаляпин. Шаляпин сказал, что его не удовлетворяет костюм, в котором ему приходится играть, сказал нерешительно, помня реакцию, какую

вызвало такое его замечание всего лишь месяц назад в Мариинском театре.

Но ведь Мамонтовский театр был не Мариинский, это был театр, противопоставивший себя Мариинскому и Большому.

И вот Мамонтов с Шаляпиным отправились в крупнейший художественный магазин — магазин Аванцо на Кузнецком мосту, пересмотрели все имевшиеся эстампы, картины, на которых был изображен Мефистофель. Шаляпину, вкус которого был еще не очень развит, приглянулся Мефистофель Каульбаха. Мамонтов не возражал, он знал, что в таком деле, как воспитание художественного вкуса, чрезмерная торопливость может даже пойти во вред. Пусть Шаляпин оглядится, пусть побеседует с художниками, тем более что он уже не только с Коровиным сошелся, но и с Серовым. А пока к следующему спектаклю был готов костюм Мефистофеля такой, как на гравюре Каульбаха. Шаляпин воодушевился, сам загримировался, притом удачно. Явилась сама собой свобода движений, он начал «входить в роль». Это ему почти удалось.

Известный в то время театральный критик С. Н. Кругликов писал на следующий день после спектакля: «Вчерашний Мефистофель в изображении Шаляпина, может быть, был не совершенным, но, во всяком случае, настолько интересным, что я впредь не пропущу ни одного спектакля с участием этого артиста».

Окончательный успех пришел чуть позже. И этому последнему шагу, последнему штриху, благодаря которому образ Мефистофеля был доведен до совершенства, Шаляпин обязан был Поленову, первому постановщику «Фауста» в Мамонтовском театре. «Однажды ко мне за кулисы пришел В. Д. Поленов,— рассказывает Шаляпин,— и любезно нарисовал мне эскизик для костюма Мефистофеля, исправил в нем некоторые недочеты».

Именно в этом костюме Шаляпин создал образ Мефистофеля, которым поразил всех.

В конце 1896 года в Москву по приглашению Саввы Ивановича приехал пользовавшийся тогда всеевропейской славой художник Андреас Цорн. По праву гостя Цорн присутствовал на всех спектаклях в директорской ложе.

И вот этот человек, объездивший все страны Европы, побывавший в лучших европейских театрах, слушавший лучших артистов мира, этот человек, этот художник пришел в неистовое восхищение, глядя на Шаляпина — Мефистофеля. Всеволод Саввич Мамонтов пишет в своих воспоминаниях: «Я сидел в ложе с Цорном — отец, по своему обыкновению, хлопотал на сцене — и отлично помню, какое потрясающее впечатление произвел на Цорна Шаляпин своим Мефистофелем, в то время еще по-поленовски блондином.

— Такого артиста и в Европе нет! Это что-то невиданное! Подобного Мефистофеля мне не приходилось видеть! — неоднократно повторял восхищенный Цорн».

Много дал Шаляпину и Врубель, «тот самый Врубель, чья «Принцесса Грёза» мне показалась такой плохой,— писал впоследствии Шаляпин.— Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи... от Врубеля — мой «Демон». Он же сделал эскиз для моего Сальери, затерявшийся, к несчастью, где-то у парикмахера или театрального портного».

Во имя точности здесь нужно сказать, что общение с Врубелем началось лишь в конце 1897 года, так как осень и зиму 1896/97 года Врубель жил в Харькове, где провела этот сезон его жена.

Много лет спустя после всех этих событий Станиславский, беседуя с учениками оперной студии, рассказывал: «Как-то на вечеринке я сидел с Мамонтовым, и мы издали наблюдали молодого Шаляпина, находившегося в кругу больших мастеров, там были Репин, Серов и другие. Он слушал их с жадностью, стараясь не проронить ни единого слова. Мамонтов толкнул меня и сказал: «Смотри, Костя, как он жрет знания».

Это образное выражение — «жрет знания» — Мамонтов, видимо, не раз употреблял, когда говорил о Шаляпине.

И Шаляпин действительно «жрал знания», если сумел за короткий срок, какой прошел между его дебютом в Нижнем — в мае — и концом того же года, превратиться из жалкого Мефистофеля, лихорадочно пытающегося изобразить что-то, чего он сам не понимает, в гениального Мефистофеля, поразившего такого требовательного и избалованного зрелищами всякого рода художника, как Цорн.

Что же было причиной этой необыкновенной метаморфозы?

Все: и тактичное руководство Мамонтова, и беседы Шаляпина с художниками, и обстановка доверия и дружелюбия, которая сразу отогрела молодого певца после казенного холода императорского театра: «Никто не мешал, меня не били по рукам, говоря, что я делаю не те жесты. Никто не внушал мне, как делали то или это Петров и Мельников. Как будто цепи спали с души моей».

В конце концов пришел день, когда Савва Иванович сказал Шаляпину:

— Феденька, вы можете делать в этом театре все, что хотите! Если вам нужны костюмы, скажите, и будут костюмы. Если нужно поставить новую оперу, поставим новую оперу.

Шаляпин возликовал и тотчас же загорелся энтузиазмом. Он давно уже лелеял мечту: исполнить партию Ивана Грозного в «Псковитянке». Он даже заикнулся как-то об этом в Петербурге. Но Римский-Корсаков был не в чести у театральных заправил. И когда Шаляпин лишь начал разговор, отчего так мало идут русские оперы, его прервали:

— Довольно с тебя. Идет «Русалка», идет «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила», «Рогнеда».

Начальство говорило о русских операх чуть ли не с отвращением, а директор императорских театров Всеволожский утверждал, что от них пахнет щами и водочным перегаром.

Мамонтов на предложение Шаляпина немедленно ответил согласием.

Началась работа над новой, очень серьезной оперой.

Декорации писал Коровин, он же с помощью Васнецова делал эскизы костюмов.

«Я, помню, измерил рост Шаляпина,— писал много лет спустя Коровин,— и сделал дверь в декорации нарочно меньше его роста, чтобы он вошел в палату наклоненный и здесь выпрямился с фразой:

— Ну, здравия желаю вам, князь Юрий, мужи-псковичи, присесть позволите?

Так он казался еще огромнее, чем на самом деле».

Зная приверженность Мамонтова к достоверности, Коровин облачил Шаляпина в кольчугу, купленную во время поездки на Кавказ у старшины хевсурского племени. Кольчуга была тяжелая, из кованого серебра, но богатырские плечи Шаляпина выдержали этот груз. Больше того, тяжесть кольчуги даже помогала ему войти в образ.

Музыкальную часть Шаляпин проходил с Мамонтовым. В большом кабинете на Садовой-Спасской каждый вечер засиживались они допоздна у рояля. Савва Иванович разучивал с Шаляпиным всю партию, терпеливо объяснял, что хотел сказать такой-то фразой Мей — автор пьесы, которая легла в основу оперы,— и соответственно музыкальной фразой — Римский-Корсаков.

Разумеется, это не было мелочным менторством. Мамонтов верил в творческие возможности Шаляпина и наставлял его очень осторожно. Советовал побольше глядеть на картины, где лучшие художники воплотили образ грозного царя: Репин, Васнецов, Шварц, приглядеться к статуе Антокольского. Шаляпин, прекрасно уже осознавший, как много может дать живописный и скульптурный образ для трактовки образа театрального, устремился в Третьяковскую галерею, часами ходил по залам, вглядывался в черты этого легендарного героя русской истории, ходил в Исторический музей, изучал предметы быта того времени, перечитал множество исторической ли-

тературы. Но чувствовал, что цельный образ того Ивана Грозного, натуру которого он уже познал умом, не получался.

На репетициях выходило — он сам понимал это — какое-то жалкое подобие Грозного. Шаляпин затосковал. Впервые в жизни он лишился сна, впервые понял, что такое муки творчества. У этого богатыря, весельчака, у этого артиста, которому каждый спектакль приносил все больший успех, все большее поклонение публики, у этого новоявленного кумира так сдали нервы, что на одной из репетиций он нагрубил режиссеру, разорвал клавир и, убежав в свою уборную, разрыдался.

Послали за Мамонтовым. Савва Иванович поспешил в театр, вошел в уборную Шаляпина и увидел, что лицо Феденьки буквально распухло от слез. В душе Савва Иванович даже обрадовался. Такое состояние было верным свидетельством того, как возросла требовательность к себе Шаляпина. А требовательность, соединенная с природными возможностями, которыми щедро был наделен Шаляпин, дадут, конечно, результаты, и дадут их скоро. Мамонтов видел, что Шаляпин уже находится на пороге сценического воплощения образа, который он выстрадал в душе своей. Только недостаток образования, общей культуры не дает ему возможности ступить за этот порог. Нужно лишь немного подтолкнуть его.

А Шаляпин, совсем как обиженный ребенок, жаловался, всхлипывая, что не выходит роль, не выходит от первой фразы до последней.

Савва Иванович дал ему излиться, успокоил и сказал:

— Давайте-ка начнем репетицию сначала.

Обнял его и повел на сцену, а сам сошел вниз и устроился, как обычно, в глубине затемненного партера.

Опять началась репетиция. Шаляпин, загримированный и одетый Иваном Грозным, входит в горницу псковского наместника, боярина Токмакова, произносит первую фразу:

— Войти аль нет?

И чувствует, что произносит фальшиво. Не тот Грозный говорит эти слова, не тот Грозный, который только что уничтожил новгородскую вольницу, разорил и сжег Новгород и теперь готовит такую же участь Пскову.

Но репетиция идет, и чем дальше она длится, тем тяжелее становится на душе у Шаляпина. Кончается акт. Перерыв. Шаляпин в мрачном молчании стоит на сцене. Легким шагом вбегает на сцену Савва Иванович, вбегает так, словно бы не чувствует тяжести своих лет и немалой уже грузности фигуры, делает какие-то замечания, касающиеся второстепенных деталей, потом как бы невзначай под-

ходит к Шаляпину и очень просто, как о чем-то незначительном, говорит:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Опять одна фраза, как в Нижнем, когда Шаляпин репетировал в роли Сусанина, и опять эта фраза освещает то, что не успел или не сумел понять Шаляпин.

Действительно, слова эти звучат ханжески, и это верная интонация, потому что царь Иван был ханжа. Но ханжество — не единственная его черта. Ведь не зря прозвище Грозный живет в народе уже три столетия. Не Иван IV, а Иван Грозный. Значит, интонация верна, да не полна.

Репетиция первого акта возобновляется. Снова входит царь Иван в горницу боярина Токмакова, снова произносит фразу:

— Войти аль нет?

Но слова эти уже произносятся по-иному. Сила, деспотизм и ханжество слились воедино, и образ зажил, и все в характере Грозного стало на свои места.

Первый акт повторен, все звучит с формальной стороны так же, но по-новому. На сцене не игра, на сцене жизнь. На сцене не артист Федор Шаляпин, на сцене самый жуткий персонаж русской истории.

И сцена уже не сцена, а горница псковского боярина, даже не горница, а вся Русь, сжатая, как тисками, жестокой волей, грубой силой властолюбивого самодержца, для которого его воля, его власть, его желание, его каприз — превыше всего.

Позднее, через много лет, вспоминая эту первую свою, от начала до конца под руководством Мамонтова проделанную работу, Шаляпин писал: «Ведь вот же — в формальном отношении я пел Грозного безукоризненно правильно, с математической точностью выполняя все музыкальные интонации, то есть пел увеличенную кварту, пел секунду, терцию, большую, малую, как указано. Тем не менее если бы я даже обладал самым замечательным голосом в мире, то этого все-таки было бы недостаточно для того, чтобы произвести то художественное впечатление, которое требовала данная сценическая фигура в данном положении. Значит — понял я раз навсегда и бесповоротно: математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск bel canto».

Это признание Шаляпина знаменательно во многих отношениях: в нем выражены эстетические взгляды Мамонтова, и взгляды эти стали эстетическим кредо Шаляпина.

А ведь и Шаляпина упрекали в дилетантстве, как и Мамонтова, упрекали в том, что он, мол, не твердо знает те профессиональные

нормы пения, которые обязательны для каждого настоящего певца и которые, конечно же, знает каждый получивший специальное образование в консерватории, будь он хоть трижды бездарностью. А то, чему учил Мамонтов,— пустое... Именно во время репетиций «Псковитянки» понял Шаляпин, что это не «пустое», что именно это — главное, а то, что считают главным, если и не «пустое», то, во всяком случае, второстепенное.

«Несоответствие школы новому типу оперы,— писал Шаляпин,— чувствовалось... на «Псковитянке». Конечно, я сам человек этой же школы, как и все вообще певцы наших дней. Это школа пения, и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины «опереть дыхание», «поставить голос в маску», «поставить на диафрагму», «расширить реберное дыхание». Очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом. Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие».

Шаляпин убеждался в правоте того, чему он научился у Мамонтова, глядя на игру лучших драматических актеров, беседуя с ними. От Ольги Осиповны Садовской Шаляпин услышал:

— Автора надо уважать и изображать того уж, кого он захочет.

И, прослушав урок драматической игры, преподанный ему замечательной актрисой, Шаляпин опять вспоминает упреки, посылавшиеся ему, и с чувством затаенной обиды пишет: «Садовская не держала голос в маске, не опирала на грудь, но каждое слово и каждую фразу окрашивала в такую краску, которая как раз именно была нужна». И сделал для себя раз и навсегда правилом: «Артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме. В опере надо петь, как говорят». Впоследствии, когда школа, пройденная Шаляпиным у Мамонтова, стала считаться школой Шаляпина, сам Шаляпин говорил: «Я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меру. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют».

Вот что получилось от соединения двух «дилетантов» — Мамонтова и Шаляпина.

Впрочем, влияние Мамонтова сказалось не только в опере.

Несколько лет спустя, приглашая Савву Ивановича на генеральную репетицию «Синей птицы» в Художественном театре, К. С. Станиславский писал ему: «Очень бы хотелось Вас видеть в театре как моего учителя эстетики».

Письмо это не единственное. Станиславский не раз приглашал Мамонтова на генеральные репетиции в Художественный театр, но в приведенном письме наиболее конкретно и точно выражена та мысль, что именно в Мамонтовском театре зародились те эстетические принципы, которые стали потом одной из составных частей эстетических принципов Художественного театра.

Премьера «Псковитянки» состоялась 12 декабря 1896 года и прошла с невиданным еще дотоле в Частной опере успехом. Шаляпин стал чуть ли не кумиром московских театралов. Успех его в роли Грозного послужил сближению с Виктором Михайловичем Васнецовым, который часто приглашал Шаляпина в свой дом, выстроенный после приезда из Киева, в свою мастерскую, занимавшую весь второй этаж этого дома.

Шаляпин был очень горд: уж кто-кто, а Васнецов мог оценить достоинства исторического образа.

Впрочем, не все восприняли игру Шаляпина и созданный им образ так, как Васнецов. Когда год спустя «Псковитянка» была показана в Петербурге, музыкальный критик «Нового времени»,— самой реакционной из русских газет, бранил и оперу и игру в ней Шаляпина.

А музыкальным критиком «Нового времени» был тогда Михаил Иванов — «Микеле», как иногда подписывал он свои статьи. Да-да, тот самый долговязый, немного нелепый и застенчивый рыжий Микеле, с которым Мамонтовы познакомились когда-то в Италии, восторженно влюбленный в музыку Микеле, так трогательно жаловавшийся когда-то Савве Ивановичу, что его музыка никому не нужна, что его никто не понимает... Неудавшийся композитор превратился в злобного критика. Он исполнял в музыкальном отделе «Нового времени» ту же незавидную роль суворинской шавки, какую в литературном отделе исполнял печально знаменитый Виктор Буренин.

«Я думаю, что критика и недоброжелательство — профессии родственные»,— писал впоследствии Шаляпин.

Год 1896-й подходит к концу. Не следует думать, что прошедшие четыре месяца сезона ограничились теми операми, о которых шла речь. Нет, репертуар был обширен, разнообразен, обилен, может быть, больше, чем следовало бы. Такое обилие было вынужденным. Оно диктовалось суровой необходимостью, о которой уже как-то говорилось, когда шла речь о первых — в 1885 году — спектаклях Частной оперы.

Девятого сентября, то есть на следующий день после «Снегурочки», дана была «Аида».

Прежние декорации Коровина были рассчитаны для маленькой сцены театра Лианозова. «Переписанные для большой сцены Солодовниковского театра,— вспоминает П. Н. Мамонтов,— они на московскую публику произвели настолько благоприятное впечатление, что о них заговорили. Особенно понравилась декорация берега Нила, встреченная аплодисментами. Мрачное подземелье храма с фигурами египетских богов, высеченных из камня, и самый храм были исторически верными и высокохудожественными. Публика, привыкшая к аляповатым, фантастическим декорациям Большого театра, в антрактах громко восхищалась. Скептически настроенных голосов не было слышно. Положительные мнения о постановке были единодушны» [29].

Это свидетельство одобрения публикой коровинских декораций очень важно для нас. Потому что если в середине 80-х годов публика часто попадала под влияние ретроградной и невежественной критики, то теперь эта самая критика, продолжавшая тянуть набившую оскомину песенку о «декадентстве» коровинских декораций, уже бессильна была создать общественное мнение. Публика сама научилась отличать хорошее от дурного, прогрессивное от рутинного. Не пройдет и трех лет, как это поймут заправилы императорских театров, а позже всех прозреют официозные критики.

Восемнадцатого сентября была поставлена в первый раз опера Сен-Санса «Самсон и Далила» (говоря «в первый раз», мы имеем в виду Москву, ибо в Нижнем Новгороде летом эта опера уже шла).

Впоследствии (с 12 октября 1897 года) в ней с успехом будет выступать в партии старого еврея Шаляпин.

Первого октября Шаляпин выступил в «Русалке». О том образе Мельника, какой он создал, и об отзывах прессы уже говорилось.

Через два дня, 3 октября, Шаляпин впервые в Москве исполнил партию Мефистофеля в «Фаусте». В первых числах октября даны были «Демон», «Миньона», «Гензель и Гретель». «Демона» публика хорошо знала, а две другие оперы не произвели впечатления. Зато с восторгом была принята данная 31 октября «Рогнеда» А. Н. Серова. Эта опера заинтересовала публику и благосклонно была встречена прессой. Хотя вообще-то «Рогнеда», поставленная так скоропалительно, была жертвой, сознательно принесенной публике, жадной до новых или давно не возобновлявшихся оперных постановок,— жертвой, принесенной для того, чтобы тщательно и долго работать над двумя операми, которые должны были стать гвоздем сезона: «Псковитянкой» и «Князем Игорем». «Князь Игорь» поставлен был очень хорошо, но все же не стал таким «этапным» спектаклем, каким ока-

залась «Псковитянка». Над ним и работали меньше. Премьера состоялась 11 ноября.

За месяц, прошедший между первой постановкой «Князя Игоря» и первой постановкой «Псковитянки», Частная опера возобновила «Лакме» Делиба (в которой, кстати сказать, выступил Шаляпин в партии Нилаканты) и две оперы Верди — «Риголетто» и «Трубадур».

Лишь после этого, 12 декабря, состоялась премьера «Псковитянки».

Не следует думать, что после премьеры работа над оперой прекратилась. Мамонтов хотел действительно сделать «Псковитянку» как бы эталоном своего художественного кредо. И он продолжал варьировать и шлифовать мизансцены с участием солистов и хора, вызывая этим поначалу недовольство и протест хористов и хормейстера, которым все, что велел делать Мамонтов, казалось на первых порах несусветной дичью, настолько все это необычно и непривычно.

Василий Петрович Шкафер, начавший работу в Мамонтовской опере осенью 1897 года, очень колоритно описывает эти сцены доработки и шлифовки каждого эпизода «Псковитянки»: «Савва Иванович на одной из репетиций потребовал повернуть толпу так, чтобы она слушала и смотрела на гонца, а затем на Тучу. Части хора приходилось стать спиной к дирижеру. «Позвольте, а как же она будет петь, не видя палочки капельмейстера?» — слышится реплика музыкантов. «Прошу всех повернуться спинами к рампе»,— продолжает Мамонтов. Кто-то в кулисе громко говорит: «Ну, Савва рехнулся: ему уже в опере не надо петь. Ему и дирижер мешает!» Хормейстер, итальянец Кавелини, раздражен, взволнован, недоволен: «Хор не будет звучать! Выступление будет сбивчиво, пойдет вранье! Ах, эти капризы Мамонтова, все это глупости!» Кто-то и в хоре примыкает к протесту: «Напутаем, наврем — и что это ему блажь лезет в голову непременно все испортить, спутать, наерундить. Мы привыкли петь, хорошо видя дирижера, на затылке глаз нет».

Хор не сочувствует желаниям Мамонтова и лениво, нехотя исполняет. А тот упрямится и твердит свое: «Мне нужна толпа, движение в народе, а не хор певчих, довольно статуарности, надо добиться и сделать сцену реальной, живой, выразительной!»

Делать нечего, стали добиваться, да и в хоре нашлись настоящие артисты, охотно играющие, способные, талантливые — и масса зашевелилась, зажглась искрой увлечения, подъема, встревожилась. То, что нужно было режиссеру для данной сцены, вышло, получилось. В результате многие начали понимать, что в этом залог успеха спектакля. Хор постепенно втягивается в действие, и число желающих «играть» увеличивается с каждой новой постановкой».

Но не только совершенствованием ансамбля, не только изменением мизансцен занимался Мамонтов, дорабатывая «Псковитянку», доводя ее до предельной отточенности, занимался он и отдельно с солистами.

Здесь, кстати, нужно отметить удачу Эберле, которая, по свидетельству современников, создала проникновенный образ Ольги, образ трагичный, героический, трогательный, образ молодой девушки, которая без колебаний лишает себя жизни во имя свободы родного города. Но главным было для Саввы Ивановича — постоянная, каждодневная работа с Шаляпиным. Даже спустя полтора года после премьеры, во время работы над «Борисом Годуновым», Мамонтов счел необходимым познакомить Шаляпина с Ключевским, и тот рассказал Шаляпину о Грозном много такого, чего не мог рассказать Мамонтов, да и вообще никто другой, кроме этого просвещеннейшего и оригинальнейшего из русских историков своего времени, так тонко чувствовавшего колорит каждой исторической эпохи и своеобразие каждого исторического лица, что, казалось, он был живым свидетелем многих веков жизни России и коротко знаком был со всеми выдающимися государственными деятелями.

Завершим рассказ о «Псковитянке» строчками из воспоминаний Всеволода Саввича Мамонтова о Шаляпине и о том впечатлении, которое производила его игра: «Незабываемую, неизгладимую из зрительной памяти фигуру давал в этой партии наш великий артист! Очевидцы ясно и отчетливо помнят, как пробегали у них по спине мурашки, когда на псковскую площадь въезжал верхом на коне царь Иван Васильевич Грозный. Согнувшись, как-то исподлобья, бросал он по сторонам пытливые взгляды, не произнося ни слова,— сцена эта немая. Жуткое, необъяснимо яркое впечатление производил этим въездом царя Шаляпин... А как он ел пирог в горнице князя Токмакова! Что это за особенные старческие руки вытянутыми пальцами брали кусок подносимого царю княжной Ольгой пирога!.. Да всего не опишешь».

Сезон закончился с блеском. Причем и по количеству новых опер, и по количеству спектаклей, и по количеству посетителей на первом месте были русские оперы. Теперь никто уж не мог назвать оперу Мамонтова итальянской. Правда, дирижеры были итальянцы: Труффи и оттеснивший его в конце сезона Бернарди. Он настолько вошел в доверие к Мамонтову, что стал чем-то вроде второго подставного лица: на его имя была переведена аренда Солодовниковского театра. Но он оказался человеком в достаточной мере наглым — совсем загнал беднягу Труффи. Пользуясь своим положением официального арендатора театра, дирижировал чуть ли не каждым спектаклем, иногда месяц подряд (в декабре 1896 года он устроил так,

что Труффи не дирижировал ни разу). Кроме того, он оказался человеком непорядочным, и Савва Иванович решил избавиться от него. Это удалось — не без труда — лишь в начале следующего сезона.

За прошедший сезон в Частной опере начал сотрудничать еще один талантливый декоратор — Сергей Васильевич Малютин. Сначала он работал вместе с Коровиным, потом начал сам оформлять некоторые спектакли. Им был самостоятельно оформлен «Опричник», и, кажется, это оформление было единственным, которое не подверглось нападкам критики.

На время великого поста 1897 года Шаляпин, Секар-Рожанский и Эберле уехали на гастроли в Нижний Новгород, который особенно привлекал Шаляпина, потому что здесь началось восхождение его по лестнице славы.

А весной, скопив изрядно денег, Шаляпин, еще так недавно ютившийся в какой-то жалкой петербургской мансарде, укатил в Париж.

Он захлебывался от счастья — вот он, Федор Шаляпин, вчерашний пасынок каких-то дутых авторитетов, полунищий, для которого починка сапог была проблемой, теперь едет за границу, в Париж.

В первый же день друзья, приехавшие в Париж раньше, затаскали его по городу. Возвратившись в отель, Шаляпин пишет восторженное письмо Мамонтову, который лечится в Карлсбаде. Увы, годы, бронхит... Ведь Савве Ивановичу уже пятьдесят шестой, а он еще работает как вол: все эти железные дороги, эти паровозостроительные заводы. Шаляпин видит его только в театре.

«Париж» — с удовольствием выводит Шаляпин на чистом листе бумаги.

«Дорогой Савва Иванович!
Я в Париже... Кусаю сам себя, потому что не верю, и думаю, что все это сон. Читайте терпеливо, ибо писать буду многое».

Письмо и впрямь огромное. В нем и описание дороги, и остановка в Вене, где Шаляпин заболел, и впечатление, произведенное Швейцарией, которую проезжал он, направляясь в Париж. «О, Савва Иванович! Не видывал я такой красы!!!!!!»

В конце письма Шаляпин обещает приехать к Савве Ивановичу в Карлсбад. Но все случилось по-иному: в Париж приехал Мамонтов, а с ним Коровин и Любатович.

Шаляпина Мамонтов потянул в Лувр, ибо вкус Феденьки нужно было еще воспитывать и воспитывать. В Лувре Феденька остановился, восхищенный, перед короной, утыканной драгоценными кам-

нями. Мамонтов только улыбнулся, глядя на завороженного блеском драгоценностей Шаляпина.

Добродушно хохотнув, он сказал:

— Кукишки, кукишки это, Федя. Не обращайте внимания на кукишки, а посмотрите, как величествен, как прост и как ярок Поль Веронез.

Шаляпин первостепенное значение придавал этому посещению Лувра с Мамонтовым, этой сказанной им фразе. Она словно бы завершала разговор, начатый год назад в Нижнем Новгороде, перед врубелевскими панно.

«Никакая работа не может быть плодотворной,— писал много лет спустя Шаляпин,— если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип. В основу моей работы над собой я положил борьбу с этими мамонтовскими «кукишками» — с пустым блеском, заменяющим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие...».

Из Парижа всей компанией поехали в Дьепп, где жила Бертрами, итальянская преподавательница пения, у которой проходили школу почти все певцы Мамонтовской оперы. Шаляпину Мамонтов предложил начать готовиться к следующему сезону, разучить партию Олоферна, которую он должен был исполнять когда-то в Мариинском театре, но так и не исполнил, потому что уехал в Нижний Новгород.

В конце лета Шаляпин уехал из Дьеппа в Москву. Вскоре вернулся Мамонтов, и Шаляпин втянулся в работу, готовил сразу две новые роли: Олоферна для «Юдифи» и Досифея для «Хованщины». Решено было приобщиться к Мусоргскому.

Между тем в театре начали появляться новые люди. Молодые певцы — Страхова, Карклин, Мутин. Был приглашен из Харькова на должность первого дирижера Эспозито. С Бернарди Савва Иванович решил расстаться. Сезон открылся 3 октября в здании театра «Эрмитаж», арендованном на полтора-два месяца. Первым спектаклем шел «Фауст» с Шаляпиным, и газеты теперь уже наперебой хвалили театр, восторгались Шаляпиным.

Одна из статей, напечатанная в «Новостях дня», принадлежит перу С. Н. Кругликова, который скоро станет одним из очень близких Савве Ивановичу людей и с сезона 1897/98 года будет иметь решающее влияние на репертуар Мамонтовского театра.

Семен Николаевич Кругликов, человек прогрессивных взглядов, участник созданной Балакиревым бесплатной музыкальной школы, сторонник так называемой «Могучей кучки», считавшийся как бы ее московским представителем и пропагандистом, особенно близок

был с Римским-Корсаковым, которому писал об успехе в Частной опере «Снегурочки» и «Псковитянки». Но Римский-Корсаков поначалу с некоторым недоверием относился к новому театру.

Однако в 1897 году произошел перелом в отношении композитора к Частной опере, и не последнюю роль в этом сыграл именно Кругликов.

В 1896 году Римский-Корсаков сочинял новую оперу, «Садко», и осенью писал Кругликову: «Садко» окончил летом, представлен в дирекцию *, но не попадет ни в будущем сезоне, ни в следующем, ни в последующем и т. д.

Всеволожский и чиновники (театральные поручики) не пожелали его поставить, а потому первый ухитрился доложить о нем государю так, что тот сказал: «Поставьте что-нибудь повеселее», что достаточно надолго заколодило моей опере дорогу».

К подобному отношению Римский-Корсаков привык. Его оперы обычно признавали и ставили спустя много лет после их создания. Конечно, судьба его опер не представляла собой исключения. «Князь Игорь» Бородина, оперы Мусоргского имели такую же судьбу.

Для Римского-Корсакова последний конфликт с императорской сценой осложнялся еще тем, что незадолго до «Садко» им была написана опера «Ночь перед Рождеством», приведшая в возмущение двор потому, что в ней (как, впрочем, и в соответствующей повести Гоголя) одним из персонажей была Екатерина II. Но одно дело — повесть давно умершего Гоголя, другое дело — опера, сцена, подмостки и какой-то Римский-Корсаков, который еще жив, а посему вполне может быть подвергнут остракизму.

И вот «Садко» постигает та же участь, что и многие другие русские оперы: перед ней опускается шлагбаум. Путь ей на императорскую сцену закрыт надолго, а если учесть, что композитор уже не молод, то вполне может случиться, что он вообще не услышит свое новое произведение воплощенным в сценических образах.

Так прошел год. А летом 1897 года Римский-Корсаков получил от Кругликова письмо: «Вы ведь знаете, что в Москве есть Савва Иванович Мамонтов — большой поклонник Ваших «Снегурочки» и «Псковитянки», человек с большим вкусом, давно окруженный такими людьми, как Репин, Васнецов, Поленов, и т. д. Итоги прошлого сезона показали этому предприятию, что оно всегда в выигрыше со стороны нравственного и материального успеха, когда останавливает свой выбор на русской опере. С этой осени оно не только возобновляет свои действия, но желает их обосновать прочнее, еще более по-русски. Мамонтов прямо молится на Вас, Бородина, Мусоргского.

* Имеется в виду Дирекция императорских театров.

Ставит вновь «Хованщину», для которой пишет уже эскизы Васнецов, а Досифея разучивает Шаляпин; конечно, будет держаться прошлогодних «Игоря», «Псковитянки» и «Снегурочки», но мечтает и о Вашей новой опере. Вы будете правы, если отнесетесь с доверием к Мамонтовской опере, к самому Мамонтову: они стоят того, очень уж любят хорошую музыку, в том смысле хорошую, как мы это с Вами понимаем. И новая труппа, среди которой участие Шаляпина уже обеспечено, набирается славная среди талантливой голосистой молодежи, горячей и отзывчивой. Отчего бы Вам не попробовать здесь и «Садко»?»

Римский-Корсаков послал клавир «Садко» Кругликову в конце осени 1897 года.

Но прежде чем начать рассказ о подготовке к этой опере и о том энтузиазме, каким было встречено появление ее, энтузиазме, особенно поражающем, по сравнению с тем холодом, какой царил в этом случае в Мариинском театре, нужно представить читателю новых артистов, которые пополнили состав труппы, и рассказать о тех новых операх, которые за это время были показаны.

Осенью 1897 года вернулись в Москву из Харькова Врубели. Надежда Ивановна, теперь уже не Забела, а Забела-Врубель, была тотчас же принята в оперу.

Савва Иванович особенно рад был Михаилу Александровичу. Да и дела в керамической мастерской без Врубеля пришли не то чтобы в полный упадок, а шли этак ни шатко ни валко... Ваулин был отличным керамистом, но что мог он сделать по-настоящему художественного без Врубеля?

Врубеля же, как только он переступил порог мастерской, обуяло вдохновение, и замыслы, один другого заманчивее, понеслись вихрем. Из них Савве Ивановичу больше всего понравилась мысль Врубеля делать майоликовые камины.

За покупателями дело не станет. Он сам — пусть только Врубель сделает — приобретет камин для дома на Садовой-Спасской и для Абрамцева. Константин Дмитриевич Арцыбушев, который стал теперь большим почитателем Врубеля, тоже не откажется.

Врубель с энтузиазмом принялся за работу.

Одновременно начал писать большой парадный портрет Саввы Ивановича, и этот портрет, при всей кажущейся незавершенности его,— великолепная характеристика Мамонтова. О нет, Врубель совсем не льстит своему другу и покровителю: Мамонтов напоминает на портрете какого-то языческого идола. Он словно бы вознесен над зрителем. Все кажется утрированным: и глаза, как бы вышедшие из орбит, и горделивость, и осанистость такая, что человек уже кажется неким всемогущим владыкой, полубогом.

Этот портрет, вне всякого сомнения,— лучший из портретов Мамонтова. Главная его человеческая черта — энергия, сокрушающая энергия, позволявшая ему делать множество дел одновременно, таких дел, что и одного из них хватило бы с избытком для одного человека,— эта черта выражена в портрете Врубеля, как ни в одном другом из портретов Мамонтова, и словно бы тянет за собой все остальные свойства характера. Этот портрет — роман, огромный, многоплановый, Бальзаку под стать, об огромном, могучем человеке со стальной волей, с «демонической», как мыслил, видимо, Врубель, властью. Мамонтов глубоко сидит в кресле и в то же время как бы парит в пространстве: такова сложность его характера — парение духа и деловая основательность, соединение риска и расчета. И в портрете, при всей тяжести, осанистости погруженного в кресло тела, какая-то внутренняя тревога...

Все это особенно чувствуется, когда сравниваешь портрет Мамонтова с другим — портретом Арцыбушева, который Врубель написал той же осенью 1897 года. Человек умный, спокойный, обретший в общении с другим — с Мамонтовым — и хороший вкус и деловой опыт, но на большее, чем идти в фарватере Мамонтова, он вряд ли способен. Той же осенью Врубель написал по заказу Арцыбушева портрет его жены. В это же время он исполнил и эскиз костюма, в котором Забеле-Врубель предстояло играть в «Садко» роль Волховы.

Другим артистом, начавшим этот сезон работать в Частной опере, был Василий Петрович Шкафер, перебравшийся все-таки из Тифлиса в Москву и попавший к Мамонтову. В оставленных им мемуарах он пишет, как хотелось ему еще после первого спектакля Частной оперы, который он посетил в 1896 году, высказать Мамонтову свои мысли, которые возникли в тот вечер: «Сказать ему, как мы, молодые артисты в опере, бедны знаниями по вопросам искусства сцены, мало развиты, невежественны. Что, кроме своего «звучка», нас ничему (или очень ограниченно) не учили, что сами мы неохотно воспринимали что-либо от высокого искусства театра, кроме своей специальной задачи, певческой, голосовой.

А, например, кто такой художник Врубель и почему он декадент, почему его ругают, почему, несмотря на эту беззастенчивую брань публики, находятся люди, хотя бы в лице С. И. Мамонтова, видящие в этом художнике проблески не только таланта, но и гениальности, почему нам, певцам, оперным артистам, все равно и безразлично, есть ли на свете художник Врубель или нет его? — да, почему?..— Все эти и им подобные мысли вихрем закружились в моем мозгу и помутили рассудок, столкнувши меня с привычной дороги оперного певца, с заботой о маске, о дыхании, о си-бемолях и прочих

атрибутах искусства пения, в которых до одури, не я один, а многие из оперных артистов, потонули сверх всякой меры.

Здесь я узрел новые перспективы, еще мною не вполне осознанные, но манящие своей красотой, дающие артисту-художнику простор для вызволения не только для чисто голосовых своих возможностей, но главным образом сценически-актерских».

В Тифлисе Шкафер вздумал было рассказать режиссеру Питоеву, что́ видел он в Мамонтовском театре, но в ответ услышал то же приблизительно, что услышал в Мариинском театре Шаляпин:

— Ну, он, Мамонтов, меценат, держит театр для своего удовлетворения, отчета не дает в своих капризах, а разве мы можем это делать? Да нас отдадут под суд, если мы будем ставить спектакли ради художественных целей, а театр будет пустовать.

Едва дотерпев до конца сезона, Шкафер ринулся в Москву. Он познакомился с Шаляпиным, уже прославленным и уже влиятельным, и очень скоро получил приглашение Мамонтова встретиться.

Рассказ Шкафера о первом свидании его с Мамонтовым так колоритен, так замечательно рисует характер Мамонтова, его повадку, что, право же, грешно передавать его своими словами. Свидание это происходило в знакомом нам доме на Садовой-Спасской. «Меня ввели в комнату,— рассказывает Шкафер,— где я не приметил роскоши обстановки. Пришлось подождать. У него происходило важное заседание с инженерами по постройке Архангельской железной дороги, которая подходила к концу. Я подумал, что по времени визит мой выходит неудачным, и не зайти ли в другой раз. Внезапно из маленькой двери, скрытой в стене, меня окликнул голос с легкой хрипотцой и кашлем астматического удушья: «Пожалуйте сюда». Я оглянулся и стал лицом к лицу с Саввой Ивановичем Мамонтовым, которого я видел и раньше несколько раз и даже в Италии, в Милане, где он интересовался молодыми русскими и итальянскими певцами.

Он рекомендовался: «Мамонтов. Пойдемте поговорим». Несмотря на его солидный возраст, все его движения, походка, манера говорить — все выражало огромную энергию и деловитость. Говорить пришлось недолго. Мамонтов любил быстро́ и энергично действовать. Он задал мне несколько вопросов: где я работал минувший сезон, был ли я в театре Частной оперы, что там видел, и слышал ли Шаляпина. Ясно помню, как его большие и выразительные голубые глаза внимательно и остро ощупывали, вернее, прощупывали меня, пытаясь заглянуть несколько дальше, глубже в душу артиста, в его человеческое «я». Они ясно мне говорили: «Я хочу знать, кто ты на самом-то деле и можешь ли соответствовать тем моим театральным намерениям, которые меня в данную минуту интересуют».

Вероятно, все во мне говорило, что я счастлив и рад поступить работать в Частную оперу, что я только и мечтаю о том, чтобы быть под руководством такого знаменитого человека, как он, и что Шаляпина я еще не слышал, но что он «дружески мне обещал говорить с вами».— «Да, да, вы будете моим в опере помощником. Поезжайте к Клавдии Спиридоновне Винтер — она с вами подпишет условие — и зайдите к Семену Николаевичу Кругликову — он вас познакомит с подробностями репертуара, и прочее. До свидания, меня ждут». Он пожал мне руку и так же быстро исчез в стену, оставив меня одного, в чаду мыслей и чувств, непонятных, неясных, путаных».

Подобная манера разговора, способность быстро принимать решения и тотчас же переключаться на другое дело очень характерны для Мамонтова. Во всяком случае, подобную же сцену описывает художник и архитектор Бондаренко:

«Работали на совесть. Савва Иванович постоянно заезжал в театр, интересовался. Меня он заставлял приезжать к нему ежедневно с рапортом о ходе работ. Рапорт делался обыкновенно за завтраком. Завтраки Саввы Ивановича были оригинальное, курьезное явление.

Представьте себе его большую столовую, где висели великолепные панно Васнецова, был огромный камин, цветное стекло [30]. Громаднейший стол, где могли усесться семьдесят, если не восемьдесят человек. У стола Савва Иванович. Вокруг него дети. Кто-нибудь из знакомых художников обязательно: Коровин, Серов, Врубель, часто заходил Поленов. Певцы тут же сидят, инженеры. Разговор происходит перекрестный.

Савва Иванович спрашивает Кругликова: «Как партия прошла?» В это время к Савве Ивановичу подходит лакей и говорит: «По телефону инженер спрашивает насчет вчерашнего».— «Скажите: Петербург, 27, Вятка, 11». «Скажите, все готово, можно приступать к настилке полов?» — это ко мне. «Миша, как идет работа с плафоном?» «Костя, нарисуй стену сегодня же». Тут же инженеру Чоколову: «Не вышло, не вышло, обещали вы выпустить 17 вагонов, не вышло».

И опять начинается деловой разговор. В это время его спрашивают насчет каких-то акций, он дает распоряжение, говорит: «Не нужно, нужно телеграмму дать... Пусть ее принесут мне, я подпишу» — и т. д. «Плохо выучили, плохо выучили»,— обращается к певице, и т. д. И все замечания деловитые. Потом просит Семена Николаевича: «Может быть, вы как-нибудь убедите Беделевича, пусть он спрячет язык... когда поет, так язык всегда чувствуется». И вот все время такие замечания» [31].

Вернемся, однако, к Шкаферу, который, совершенно обескураженный, стоит в комнате дома Мамонтовых и, ничего еще не пони-

мая, глядит на дверь, за которой скрылся Савва Иванович. Все было так необычно для него, так непривычно, так не похоже на то, что бывает всегда и всюду, когда артиста ангажируют в театр: никаких разговоров о гонораре, о возможности бенефиса или хотя бы полубенефиса. И потом, когда он был уже зачислен в труппу,— все разговоры были подчинены только художественным интересам.

Шкафер, конечно, несколько «усекновенно» передал свою беседу с Мамонтовым, ибо если Савва Иванович сразу же предложил ему стать своим помощником, то несомненно понял, что помимо энтузиазма Шкафер обладает еще и необходимыми знаниями и достаточной общей культурой, чтобы энтузиазм воплотился в реальные свершения.

Шкафер передает одну фразу Мамонтова, короткую и афористически точную: «У меня в театре художники».

То, что в опере певцы и музыканты,— это аксиома. Но «у меня в театре художники» — это было тем новым, что привнес в оперу именно Мамонтов.

Виктор Васнецов хорошо чувствует русскую старину, былинную, сказочную. И он создал в театре ту атмосферу, в которой «Снегурочка», считавшаяся на казенной сцене скучной оперой, превратилась в нечто поистине сказочное в своей прелести, в нечто настолько захватывающее, что заставило Сурикова еще при первой постановке разразиться бурей аплодисментов, а одиннадцать лет спустя Шкафера — целый год мечтать о Мамонтовской опере.

Поленов знает и чувствует античный мир, и вот сейчас именно он будет создавать на сцене ту атмосферу, которая превратит оперу Глюка «Орфей» в нечто столь же пленительное, как и «Снегурочка».

А Коровин! Ведь это бог сцены! И «Аида», и «Лакме», и «Кармен». Правда, он иногда пользуется чужим материалом, но это не плагиат, не подражание.

Вот для «Аиды» он использовал египетские этюды Поленова, но использовал только как материал. А как он чувствует музыку! Кстати, и Поленов — тоже. Больше того, Поленов сам понемногу сочиняет музыку. Врубель поразительно музыкален. О Серове и говорить не приходится: он музыку слушал с колыбели.

Кстати, Серов уже который год изучает Ассирию, чтобы создать на сцене зрелище, равноценное музыке «Юдифи» (оперы, которой прославился его покойный отец). Серов любит работать медленно, вдумчиво. Но уж сделает он — в этом можно не сомневаться — то, что нужно.

А брат Виктора Михайловича — Аполлинарий Васнецов — прекрасный знаток древней Москвы. Вот он пишет сейчас декорации

для «Хованщины», он и создает ту атмосферу, в которой заживет опера Мусоргского.

Репетиции уже шли, и Шкафер — с места в карьер — включился в режиссерскую работу. Познакомился с художниками Коровиным и Малютиным, которые по эскизам Аполлинария Михайловича Васнецова писали декорации. Шаляпин привел в восторг Шкафера искусством фразировки и дикции. Обычно певцы исполняли свои партии так, что понять, какие слова они произносят, было совершенно невозможно, получалась какая-то пантомима с музыкой. Участие Шаляпина, за которым тянулись теперь все певцы, создавало из оперы Мусоргского поистине историческую музыкальную драму, какой и должна быть «Хованщина».

Имелось, правда, и «но» — дирижер Эспозито.

В музыкальном отношении он если и был безупречен, то только «от сих и до сих». Трагедия страны, ее боль, судьбы народа, которыми мучился Мусоргский, сочиняя свою оперу, явно оставляли его равнодушным, и это накладывало определенный отпечаток на «подтекст» исполнения. Мамонтову об этом говорили. Он соглашался: да, это так.

Хотя Эспозито и относился к своим обязанностям добросовестно и погрешностей в музыке не делал, и все как будто бы шло как следует, но именно во время репетиций «Хованщины» стало понятно, что для интерпретации таких опер нужен русский дирижер. Эта мысль приводила Савву Ивановича к другим еще мыслям. Ну, а как иностранные оперы, которые идут в его театре, так ли они идут, как надо?

Мамонтов любил Италию и часто бывал там, а Эспозито или Труффи много лет провели в России, совсем даже обрусели, и если у них русская музыка звучит все же как-то не по-русски, то как его русские артисты исполняют Верди? Может быть, итальянец так же чувствует фальшь в исполнении итальянской оперы русскими артистами, как он, Мамонтов, чувствует фальшь в исполнении русской музыки под управлением итальянского дирижера? Да, да, видимо, это так. Ведь вот никто не может так петь арии Лакме, как ван Зандт, а Отелло — как Таманьо.

Нужно родиться в Италии, быть воспитанным на итальянской культуре, чтобы передать то, что трудно выразить словами, но что необходимо для подлинного искусства — аромат национального духа... И нужно, конечно, родиться в России для того, чтобы передать те тончайшие специфически русские нюансы, которые заложены в музыке Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина.

Нужен русский дирижер. По возможности, молодой, не испорченный еще дурной традицией. И он есть, нужно обратиться к нему.

Это Рахманинов. Молод и талантлив. С Рахманиновым Савва Иванович говорил еще летом, когда приехал из-за границы, но потом — конфликт с Бернарди, ремонт Солодовниковского театра. Все это как-то отвлекло... А Рахманинов между тем ждал возобновления приглашения в Частную оперу. Ему это было необходимо: дирижерская работа могла оказаться для него целительной. По вине исполнителей провалилась его Первая симфония. Он уже более полугода находился в состоянии душевного кризиса, не мог работать, у него не было денег. Единственное, чем зарабатывал он скудные средства к существованию,— это частные уроки.

И вот здесь-то пришло приглашение Мамонтова. Рахманинов воспрянул духом. О дирижерстве он давно мечтал. Это будет деятельность настоящая: и независимость, и возможность постичь новый вид исполнительской техники, и твердый заработок. То обстоятельство, что у него нет достаточных знаний для дирижерской работы, мало смущало Рахманинова. Впоследствии он сам признался в этом: «Я чувствовал, что способен дирижировать, хотя и имел весьма туманное представление о технике дирижирования. В своем юношеском представлении я считал это не важной деталью, так как до этого приглашения никогда не дирижировал».

Однако начало работы у Мамонтова оттягивалось. Рахманинов опять начал впадать в меланхолию.

Но на этот раз опасения Рахманинова оказались напрасными. К нему явились, как только положение театра определилось, и он приступил к новой для него работе.

Первое публичное выступление Сергея Васильевича Рахманинова состоялось 12 октября 1897 года. Он дирижировал оперой «Самсон и Далила».

Но Рахманинов все еще находился в подавленном состоянии и после второго спектакля писал: «В среду дирижировал во второй раз «С[амсоном] и Д[алилой]». Прошло так же посредственно, как и в первый раз. Следующая опера «Рогнеда». Газеты меня хвалят. Я мало верю! В театре со всеми лажу. Ругаюсь все-таки довольно сильно. С Мам[онтовым] хорош, так же как и он со мной».

Недовольство Рахманинова помимо его душевного состояния объяснялось еще и тем, что партию Далилы исполняла молодая дебютантка Мария Черненко, голос которой был далеко не безукоризненным.

Савву Ивановича Черненко привлекла наружностью, очень сценичной, и он считал, что ее можно будет воспитать неплохой актрисой. Художники разделяли его мнение. А что касается голоса, то, по свидетельству современников, он у Черненко был большим, но неровным. Значит, нужна была школа.

Рахманинов был прежде всего музыкант, и первые дни пребывания в опере радости ему не доставили. Он слышал одну только музыкальную часть, считал исполнение ее далекой от совершенства; задачу, которую ставил Мамонтов, видевший в опере вид искусства синтетического, Рахманинов еще не осознал.

Мамонтов был Рахманинову симпатичен, но до конца он еще этого человека не понял. Особенность характера Мамонтова — прислушиваться ко всем, принимать быстрые решения и так же быстро их изменять — была непонятна Рахманинову, она не вязалась с его самоуглубленностью и приверженностью одному богу — музыке. «Хуже всего то,— писал он,— что С. Мамонтов сам нерешителен и поддается всякому мнению. Например, я его так увлек постановкой «Манфреда», что он тут же приказал его ставить. Не прошло и пяти минут, как его приятель, художник Коровин, не понимающий ничего в музыке, но, кстати, очень милый и хороший человек, как и С. И. Мамонтов, отговорил его. Положим, я попробую его еще склонить на это». Рахманинов уговаривал Мамонтова не возобновлять «Снегурочки», которая, по его словам, превосходно идет в Большом театре... Со своей точки зрения Рахманинов был, может быть, и прав, музыкальная часть в Большом театре была поставлена отменно, но ведь и только!

Мамонтов был уверен, что Рахманинов еще поймет главную задачу, которую должна решить и во многом уже решила Частная опера,— соединить, слить все виды искусства. Он понимал, что удрученное состояние, с каким Рахманинов появился в театре, не покидает его, старался втянуть его в театральную жизнь.

И этой своей цели Мамонтов со временем добился. Даже неотшлифованный голос Черненко не раздражал Рахманинова так, как вначале.

Собственно, заметный перелом произошел уже в конце года, когда поставлены были «Хованщина», «Садко», «Опричник».

Чтобы поставить эти оперы, как этого хотел Мамонтов, приходилось, как и в прошлом сезоне, приносить жертвы: ставить наспех малоинтересные оперы, вроде «Аскольдовой могилы», которой, скрепя сердце, дирижировал Рахманинов. И хотя опера ему не нравилась и он предсказывал ей даже коммерческий провал, но премьера, по свидетельству «Новостей дня», прошла с большим успехом и собрала массу публики. Было это 21 декабря.

А за срок, прошедший между этим спектаклем и дебютом Рахманинова, шли другие оперы.

Семнадцатого октября дан был «Опричник», и в прессе прозвучали те слова, которых так добивался Мамонтов,— слова, свидетель-

ствующие, что он понят наконец, поняты его стремления, понята цель, во имя которой он так упорно работал.

«Если в прошлом году,— писал рецензент «Новостей дня»,— задачи... антрепризы являлись еще смутными и неопределенными, то в нынешнем году они уже достаточно ясны. Мы смотрим на Частную оперу как на учреждение, стремящееся не только пополнить пробелы репертуара казенной сцены, но и оживить вообще наше зачерствелое оперное дело новым к нему отношением. Мы уже по многим признакам чувствуем, что в этом сезоне художественная сторона исполнения попала в руки опытного, думающего и чувствующего руководителя, умеющего вдохнуть новую струю в это далеко не установившееся дело. Мы чувствуем, что руководитель этот с особенной любовью относится к постановке опер отечественных композиторов, особенно сочувствуем ему именно в этом, так как ни в одной цивилизованной стране Европы отечественная музыка не находится в таком загоне, как у нас в России. А в опере наше народное творчество не уступает заграничному, и России принадлежит и будет принадлежать последнее слово. Слово это, поставленное в девиз русской школы Даргомыжского, есть художественная правда».

Наконец-то свершилось то, чего так долго ждал Савва Иванович!

И публика, послушно внимавшая голосу прессы, повалила в театр. «Аншлаг» — все билеты проданы — красовался вчера у кассы Русской Частной оперы на «Русалке»,— сообщала та же газета,— даровитому Шаляпину, исполнявшему партию Мельника, публика сделала бурную овацию».

В начале ноября во вновь отремонтированном театре Солодовникова состоялась премьера «Хованщины».

Впервые после долгих лет отлучения крамольная музыка Мусоргского, упорно изгоняемая с подмостков императорских сцен, зазвучала со всей присущей ей гениальной мощью.

Были режиссерские недоработки, которые через несколько спектаклей устранили, несколько изменив мизансцены, но главное достоинство обнаружилось сразу — это была художественная правда, чему много способствовали, кроме всего прочего, эскизы декораций такого замечательного знатока московской старины, как Аполлинарий Васнецов, и отличное исполнение этих декораций и костюмов Коровиным и Малютиным, блестящая игра Шаляпина, не говоря уже об его искусстве пения. С ролью Досифея — самой сложной в опере, самой динамичной — Шаляпин справился, как всегда, великолепно. Поразительным было в исполнении Шаляпина его перевоплощение в старого князя Мышецкого, который в фанатизме своем, во имя сохранения старой веры, бунтует против новшеств, вводимых сначала Голицыным, потом Петром, и сжигает себя и своих едино-

мышленников в дальнем раскольничьем скиту, когда понимает, что дело его проиграно.

И опять все те же «Новости дня» с большой похвалой отозвались о постановке «Хованщины», которая, по словам газеты, «предполагает в исполнителях совершенно новые, небывалые требования умственного и духовного развития, и поэтому идти она может только на сцене театра, отрешившегося от всякой рутины оперных подмостков и музыкальных учреждений. В этом отношении уже очень и очень много сделано труппой Частной оперы. Чувствуется разумное, живое, во многих отношениях истинно живое отношение к делу».

Из всех московских музыкальных критиков Семен Николаевич Кругликов больше остальных проникся пониманием задач, которые ставил перед собой Мамонтов. Мамонтов и Кругликов все ближе сходятся, и в результате Савва Иванович именно в это время, осенью 1897 года, предложил Кругликову стать заведующим репертуарной частью оперы. Единомыслие оказалось полным; русский репертуар все больше стал утверждаться на сцене Частной оперы. Кругликов торопил Римского-Корсакова с присылкой «Садко», говорил о том, что после «Хованщины» надо бы поставить «Бориса Годунова», которого Римский-Корсаков сейчас редактировал.

А тем временем шли репетиции и шла подготовка еще одной иностранной оперы — «Орфея» Глюка. Здесь главным помощником Саввы Ивановича был Поленов.

Однако подготовка «Орфея» шла торопливо, и Поленов, приехавший на репетицию, почти с отчаянием писал жене: «Вчера была генеральная репетиция «Орфея». Вокальная сторона слаба. Я советовал Савве еще репетиции две сделать и получил на это умный ответ, что это ему слишком большой убыток принесет». Устроив все по декорационной части, Поленов даже уехал, чтобы не присутствовать на провале спектакля.

«Орфей» действительно не имел успеха — даже и тогда, когда после двух-трех спектаклей пошел гладко. Савва Иванович объяснял это косностью московской публики. И вот, несмотря на то, что спектакль был явно убыточен, Мамонтов все же продолжал «Орфея» ставить. «Наше дело,— писал он Поленову,— невзирая на тупое хрюканье грубой, бессмысленной, злой толпы, давать молодежи все, что мы можем, и вести их по той тропинке, где нам в жизни было хорошо. Большей радости мы уже (по крайней мере я наверное) не найдем в жизни... Это, я думаю, есть наш лучший подарок молодежи. Я полагал бы назначить «Орфея» по утрам в воскресенье и посылать билеты в большом количестве учащейся молодежи. Этим путем мы можем заронить искру божию в юные души. Во всяком случае, «Орфея» я с репертуара не сниму и во что бы то ни стало буду навязы-

вать его публике, и буду делать это с сознанием, что делаю чистое, благородное дело».

Какое странное противоречие характера Саввы Ивановича обнаруживаем мы в этом эпизоде. Невыгодно дать лишнюю репетицию, а через пять дней — желание ставить оперу, невзирая ни на что, посылать билеты учащейся молодежи, конечно же, бесплатно, в крайнем случае, по очень низким ценам.

И эпизод этот — не единственный. Передавали другой — подобный же. Какая-то актриса в какой-то опере должна была держать в руках ларец. Савве Ивановичу сказали, что деревянный резной ларец из зрительного зала «не смотрится», нужно обить его чем-нибудь блестящим, чтобы имитировать драгоценный. Савва Иванович ответил, что спектакль этот и без того стоит дорого, а тут еще расходы... Но, увидев сцену на генеральной репетиции из зрительного зала, поехал в ювелирный магазин и купил для премьеры настоящий драгоценный ларец, усыпанный алмазами.

Вот такой это был человек, человек вдохновенного порыва и непонятных, может быть даже ему самому, противоречий.

Наконец (в последних числах ноября или в начале декабря) Римский-Корсаков прислал Кругликову клавир «Садко».

Решено было устроить общее прослушивание оперы в большом кабинете Саввы Ивановича.

Вечером на Садовой-Спасской было людно. Когда пришел Кругликов с клавиром, там собралась почти вся труппа: Шаляпин, Секар-Рожанский, Эберле, Мельников, Шкафер, Негрин-Шмидт, Врубели — Надежда Ивановна и Михаил Александрович,— пришли Серов и Коровин, пришли музыкальные критики, симпатизировавшие театру,— Кашкин и Кочетов.

Кругликова встретили аплодисментами, криками «ура».

Опера была проиграна в этот вечер и всех взволновала. Секару пришлась по голосу партия Садко, Забеле — Волховы. Врубель, вдохновленный ее пением, здесь же, в кабинете, набросал эскиз костюма. Коровин начал делать эскизы декораций, Серов ему помогал. Савва Иванович, глядя на коровинские эскизы, сочинял мизансцены. Шаляпин вдохновился арией Варяжского гостя и исполнил ее так, что, казалось, варяг, доподлинный варяг, воскрес и явился сюда, в большой кабинет мамонтовского дома.

Савва Иванович назавтра уехал в Петербург, говорил с Римским-Корсаковым, и тот обещал в конце декабря быть в Москве.

Мамонтов вернулся. Работа шла полным ходом. Коровин с Малютиным писали декорации. Подводное царство помогал писать Вру-

бель. Артисты разучивали свои роли, хор и оркестр репетировали ежедневно. Нужно было торопиться, чтобы премьера поспела к рождественским каникулам. «Генеральная репетиция затянулась до рассвета,— вспоминает Шкафер,— в церквах звонили к заутрене, а у нас на сцене пели «Славься, грозный царь морской».

Конечно, при такой поспешности невозможно было сделать так, чтобы все шло безукоризненно.

«Очевидцы помнят отчетливо,— пишет, вспоминая первое представление, В. С. Мамонтов,— как в первой картине, на пиру, между яствами и чашами с медом, перед хористами лежали тщательно замаскированные клавиры, которыми они подкрепляли знание своих партий».

Не все исполнители были на высоте. Нехороша была Негрин-Шмидт в партии Волховы. Партию Варяжского гостя исполнял Алексанов, и, конечно, создать такой образ, какой сходу создал Шаляпин, он не мог... Зато Секар-Рожанский был на своем месте. Партия Садко была словно бы для него написана, и после сцены, в которой исполнил он коронную арию своей партии: «Высота-ль, высота-ль поднебесная...» — зрители сидели словно завороженные. Опустился занавес, а в зале стояла полная тишина, и лишь через одну-две минуты шквал аплодисментов разразился в зале Солодовниковского театра...

Первый спектакль был дан 26 декабря, второй — 28-го. К третьему приехал Римский-Корсаков с женой. Состоялся этот спектакль 30 декабря. Но Римский-Корсаков, как и Рахманинов, воспринимал поначалу лишь музыкальную часть, которая была еще далека от совершенства, хотя Негрин-Шмидт была заменена Забелой, а Варяжского гостя исполнял Шаляпин.

В своих воспоминаниях Римский-Корсаков пишет: «В оркестре помимо фальшивых нот не хватало некоторых инструментов; хористы в I картине пели по нотам, держа их в руках вместо обеденного меню, а в IV картине хор вовсе не пел, а играл один оркестр. Все объяснялось спешностью постановки. Но у публики опера имела громадный успех, что и требовалось С. И. Мамонтову.

Я был возмущен, но меня вызывали, подносили венки, артисты и Савва Иванович всячески меня чествовали, и я попался как «кур во щи». Из артистов выделялись Секар-Рожанский — Садко и Забела, жена художника Врубеля,— морская царевна. Оба мне были знакомы как бывшие ученики Петербургской консерватории».

Присутствовал Римский-Корсаков и на следующем — четвертом — представлении, 3 января.

Отзывы прессы были самые разноречивые. Но все же больше было похвал, чем замечаний.

Во всяком случае, именно «Садко» суждено было окончательно сломить лед равнодушия публики. Опера пользовалась успехом, причем у публики самой взыскательной.

Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, в эти годы сблизившаяся с Мамонтовской оперой, переводившая для нее либретто, считает впечатление, произведенное на нее исполнением «Садко», одним из самых сильных своих театральных впечатлений. «Я никогда не плакала в театре,— пишет она,— но тут музыка, особенно то место, когда разливается Волхова, покидая Садко, так подействовала на меня, что я заплакала, и помню, как был доволен этим Савва Иванович. Он ходил и говорил:

— А у меня нынче в театре две Волховы разливаются: одна на сцене, а другая в третьем ряду...»

Газета «Новости дня» сообщала 12 января: «Вчера в Частной опере уже в 6 часов вечера не было ни одного билета, несмотря на то, что «Садко» идет по возвышенным ценам»; 19 января: «Садко» продолжает привлекать московскую публику. И вчера театр Солодовникова был совершенно полон».

Но тут произошла катастрофа. 20 января после спектакля «Хованщина» в театре Солодовникова, несмотря на все перестройки, сделанные прижимистым владельцем по требованию пожарной инспекции, случился все-таки пожар, повредивший здание настолько, что давать в нем представления было уже невозможно. К счастью, большая часть реквизита сохранилась, и уже 24 января труппа выступала в другом здании, на Большой Никитской, в так называемом «Интернациональном» театре. Публики, однако, было мало: то ли не думали, что так скоро опера возродится на новом месте, то ли боялись ходить к погорельцам. Но собравшиеся на этот спектакль поднесли дирекции серебряный венок с надписью: «Русская Частная опера. Правда в огне не горит и в воде не тонет. Вперед!»

Тридцатого января состоялась премьера «Майской ночи». Обычная спешка, да еще события, связанные с переездом в новое здание, не могли не отразиться на постановке. Особенно слабой оказалась подготовка музыкальной части, что доставляло страдания Рахманинову, дирижировавшему оперой. Выручал Шаляпин, создавший, по свидетельству прессы, чудесный образ Головы, как бы прямо выхваченный из повести Гоголя. С этого времени начинается особенное сближение Рахманинова с Шаляпиным...

Пятнадцатого января был дан «Садко» — последний спектакль московского сезона, и решено было на великопостные гастроли уехать в Петербург.

Открылись гастроли 22 февраля в Большом зале консерватории. Для дебюта выбран был «Садко».

Петербургская публика встретила первый спектакль доброжелательно, более доброжелательно, чем, как правило, встречала спектакли Частной оперы московская публика. Особенно приятен был отзыв прессы, главным образом статья газеты «Новости», тем более приятен, что автором статьи, высоко оценивавшей работу театра, был Ц. А. Кюи.

Но подлинным триумфом стал второй спектакль — «Псковитянка». Шаляпин, еще два года тому назад незаметнейший из артистов Мариинской сцены, восхитил зрителей.

В его уборную явились сопровождаемые Саввой Ивановичем Стасов и Антокольский. Назавтра Шаляпин был гостем Стасова в Публичной библиотеке, где его особенно поразило, что на кресле, в которое его усадил Стасов, сиживали Гоголь и Тургенев. Стасов и здесь все восторгался Шаляпиным, бранил казенные театры, восхищаясь успехами Частной оперы.

И в тот же день в «Новостях» и «Биржевой газете» появилась статья Стасова. Статья называлась «Радость безмерная» и была переполнена похвалами гению Шаляпина и шпильками по адресу императорской сцены: «Эта опера,— писал он о «Псковитянке»,— так сильно даровита, так характерна и своеобразна, что, само собой разумеется, ее давно уже нет на нашей сцене, и мы обязаны ее глубоко игнорировать, чтобы вместо нее слушать всякую дребедень, часто постыдную.

Только Московская частная опера, на днях к нам из Москвы приехавшая в гости, смотрит на русские талантливые музыкальные создания иначе и дает нам взглянуть на многие чудные вещи, тщательно от нас скрываемые». Оказалось, что в январе 1898 года, находясь в Москве, Стасов слышал Шаляпина в «Садко», поразился исполнением роли Варяжского гостя: «Да кто это, кто это? Какой актер? Где они таких отыскивают в Москве? Вот люди-то!»

Но в «Садко» у Шаляпина всего одна небольшая ария; Стасова больше поразила сама опера, она «так высокоталантлива, так необычайна, так своеобразна, она имеет такое значение в истории русской музыки... так в ней все ново и глубоко, что ее, конечно, не приняли на Мариинскую сцену... Ведь это обыкновенная судьба русских важнейших опер. Вспомните только вечную их злосчастную участь. На что нам русские оперы? На что нам русская талантливость? Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков — кто из них не набедствовал?»

Потом Стасов опять переходит к Шаляпину, который «создает уже не отдельные сцены и облики, а целые роли, целого человека...

Передо мной явился вчера Иван Грозный в целом ряде разносторонних мгновений своей жизни... Как голос его выгибался, послушно и талантливо, для выражения... все новых и новых душевных мотивов! Какая истинно скульптурная пластика являлась у него во всех движениях, можно бы, кажется, лепить его каждую секунду, и будут выходить все новые и новые необычайные статуи... И как все это являлось у него естественно, просто и поразительно! Ничего придуманного, ничего театрального, ничего повторяющего сценическую рутину.

Какой великий талант! И такому-то человеку всего двадцать пять лет!»

Этот первый приезд в Петербург ознаменовался гораздо большим сближением театра с Римским-Корсаковым, чем во время кратковременного пребывания композитора в Москве.

Но одновременно произошла и размолвка, к счастью, не серьезная, между Мамонтовым и Римским-Корсаковым. Невольной причиной размолвки была Забела. Никаких последствий для дальнейших отношений композитора с театром и с самим Мамонтовым эпизод этот не имел. Но биографы Римского-Корсакова и Забелы почему-то придают этому эпизоду нечто значительное и принципиальное, считая причиной конфликта чуть ли не самодурство «мецената-антрепренера».

Суть конфликта заключалась в споре о том, кому исполнять партию Снегурочки.

До прихода в оперу Забелы, в первый сезон, партию исполняла сначала Цветкова, потом Пасхалова.

Римский-Корсаков отдавал предпочтение Забеле, считая ее лучшей певицей Мамонтовской оперы. По-видимому, так оно и было. Но Забела еще недостаточно подготовила партию, хотя и работала над ней в Москве.

С другой стороны, Мамонтов рассчитывал сделать из Пасхаловой настоящую певицу. В письме к Мельникову, уехавшему в Париж, Мамонтов писал: «Взял я Пасхалову. Голос очень милый, очень музыкальна и в то же время любит дело до смерти, а самолюбива и задорна не по росту. Отсюда, думаю, выскочит талантик».

Таким образом, Мамонтов, выдвигая и Пасхалову, и Забелу, и Черненко, и других актрис, экспериментируя, варьируя исполнение, думал о судьбе театра. Римский-Корсаков думал о судьбе своей оперы. Каждый был прав по-своему.

Как певица Забела была, несомненно, выше Пасхаловой. Приехав в Петербург, она стала весьма усердной посетительницей Римского-Корсакова, который сам прошел с ней всю партию Снегурочки.

Мамонтов совсем не был принципиально против Забелы и, убедившись, что она действительно стала чудесной Снегурочкой, предоставил ей возможность быть первой исполнительницей, Пасхалову же оставил дублершей. Врубель сделал для своей жены отличный эскиз костюма и грима.

Конфликт был исчерпан, и впоследствии никаких недоразумений по этому поводу не было.

Мамонтов часто посещал Римского-Корсакова, да и многие актеры также. Римский-Корсаков несомненно понимал, какова роль Частной оперы в его композиторской судьбе, и к артистам и к Мамонтову был весьма расположен.

Римский-Корсаков принес в театр только что оконченную им оперу «Моцарт и Сальери» — «небольшую вещичку в духе «Каменного гостя», как сам он выразился. Тотчас же сел за пианино, принялся играть. Шаляпин, поняв, что партия Сальери рассчитана на его голос, начал здесь же с листа исполнять ее. Римский-Корсаков подпевал партию Моцарта. Стали думать, кто из артистов оперы мог бы исполнить эту партию. Выбор пал на Шкафера.

Римский-Корсаков посоветовал Мамонтову поставить «Бориса Годунова», которого он после смерти Мусоргского доработал, подшлифовал кое-что. И это предложение было встречено с энтузиазмом.

Март был на исходе, гастроли театра в Петербурге подходили к концу. Успех был полный. Шаляпин и Забела стали фаворитами публики и любимцами Римского-Корсакова. Но Забела, только что вступившая на стезю славы, держалась незаметно, все еще как-то неуверенная в отношении к ней Саввы Ивановича. Шаляпин же буквально гоголем ходил, с нескрываемым наслаждением купался в славе.

И вдруг — словно гром с ясного неба — 25 марта в «Новом времени» появилась статья М. Иванова. Статья, как и прочие статьи этого рецензента, была скромно названа «Музыкальные наброски» с подзаголовком «Московская Частная опера. «Псковитянка» и г. Шаляпин в роли Ивана Грозного».

Написана статья была в спокойных тонах, рассудительно, солидно, неглупо, но лишь опытному глазу видна была сочившаяся между строк подлость. Статья была выдержана в лучших традициях Суворинского «органа».

В начале статьи автор напоминает читателю, как в те далекие годы, когда только что была организована Московская частная опера, «это симпатичное предприятие», и московская пресса дружно встретила ее в штыки, лишь он, единственный, М. Иванов, будучи музыкальным корреспондентом «Нового времени» в Москве, посылал сочувственные рецензии в эту газету, и он рад, что теперь пе-

тербуржцы, так хорошо встретившие оперу, поняли, что прав был он, а не те московские критики, которые в 1885 году эту оперу хаяли. И очень тонко, как бы издалека он приступает к критике Мамонтовского театра: «...если бы наши оперные композиторы работали больше, характер репертуара московского театра мог быть менее исключительным. Теперь же кроме Рубинштейна и Чайковского всего более работает для сцены Римский-Корсаков, естественно, что его оперы более других и занимают репертуар. Впрочем, у нас есть немало опер, как петербургских, так и московских композиторов, которые совсем не даются. По своему стилю они, конечно, не могут рассчитывать на большой успех в публике, но если Частный театр ставил, например, «Хованщину», тоже совсем не предназначенную на успех у большой публики, или собирается давать «Бориса Годунова», то ему нет причин не брать опер, не обращая особенного внимания на то, каковы будут конечные результаты постановки».

«Деликатный» Микеле не говорит, каких именно петербургских и московских композиторов имеет он в виду, ставя в один ряд их «не рассчитанные на большой успех» оперы с также не рассчитанными на большой успех гениальными творениями Мусоргского. Может быть, он имеет в виду некоего Михаила Михайловича Иванова, автора опер «Горе от ума», «Забава Путятишна» и некоторых иных — может быть, и рассчитанных на успех у публики, но таковым успехом не пользовавшихся?.. А может быть, и еще кого-нибудь, бог его знает, ведь он об этом говорит только так, между прочим, не называя имен, не конкретизируя. Сетует на бедность репертуара и тут же идет дальше, бегло разбирая постановки Частной оперы: одни хваля за музыкальную часть и браня за художественную, другие хваля за художественную и браня за музыкальную... И все это так ловко, так деликатно и ненавязчиво, что у читателя должно создаться впечатление, будто ни одной полноценной постановки Частная опера так и не создала.

Большая часть «набросков», как это и обещано подзаголовком, посвящена разбору, а вернее, разносу «Псковитянки» и главным образом Шаляпина в роли Грозного. По уверению Иванова, «Псковитянка» — наименее удачно поставлена среди всех опер, какие пришлось ему видеть во время петербургских гастролей. Приняв во внимание, что театр привез далеко не весь свой репертуар, а лишь девять постановок, и то, что Иванов за все время гастролей не успел побывать даже на этих девяти,— можно с точностью сказать, что от былых его отношений с Мамонтовым не осталось и следа.

Именно потому, что Стасов высказал свой восторг по адресу Шаляпина в роли Ивана Грозного, Иванов сосредоточивается глав-

ным образом на «Псковитянке», в которой вообще, и в Шаляпине в частности, пришлось ему разочароваться.

«Г. Шаляпина, мы, петербуржцы, усердно посещавшие Мариинский театр, знали очень хорошо: мягкий голос и дарование, обещающее развиться в будущем». Здесь что ни слово, то изощренная ложь. Стоит воскресить в памяти воспоминания, оставшиеся у Шаляпина от пребывания его на Мариинской сцене, чтобы понять, как «очень хорошо» могли знать Шаляпина даже самые усердные посетители театра. И если бы это было так, то чего ради от известности бросился бы Шаляпин в безвестность? Чтобы начать все сначала? Не таковский человек был Федор Шаляпин. Это он на вид только простоват, а практической сметки ему не занимать.

Но вот Иванов подводит читателя к сути, подводит осторожно, и на взгляд человека, не знакомого с обстоятельствами, очень логично: «В прошлом году г. Шаляпин, пробывший на нашей сцене приблизительно полтора сезона, перешел на московскую сцену — к г-же Винтер. Тут с талантом его начинается неожиданная метаморфоза. Не прошло месяца после его отъезда из Петербурга, как в Москве о нем стали говорить как о выдающейся, исключительной сценической силе. Кажется странным, что простой переход из стен одного театра в стены другого мог влиять таким образом на расцвет дарования. Легче можно было бы объяснить такие похвалы обычным антагонизмом Москвы с Петербургом, только редко сходящимися в художественных приговорах. Не могла же петербургская критика и посетители театра проглядеть дарование актера или не заметить голос певца, не такие это трудные вещи для понимания!»

Еще как могла! И вещи эти для понимания очень трудные, особенно для тех, кого тянет за собой инерция рутины! И не зря Мамонтов говорил, что его «главный талант — обнаруживать таланты».

Все не удовлетворяет Иванова в Шаляпине. В роли Досифея Шаляпин оставил у него «неопределенное впечатление». Да и могло ли быть иначе, если этого раскольника, которого буквально сжигают религиозные страсти, выливающиеся в конце концов в физическое самосожжение, М. Иванов трактует благодушным старцем, беседующим всегда о покорности и смирении, да еще приписывает свою трактовку Мусоргскому.

«Прямо уж оставил холодным» г. Шаляпин г-на Иванова в роли Вязьминского в «Опричнике», том самом «Опричнике», в постановке которого московский критик Кругликов увидел художественную правду.

Но ведь это московский критик, а г-н Иванов — петербургский, а между московскими и петербургскими критиками, по уверению

г-на Иванова, существует такой глубокий антагонизм. Только вот почему петербургский критик Стасов солидарен в своей оценке Шаляпина с московским критиком Кругликовым, почему этого московского критика так высоко ценит петербургский композитор Римский-Корсаков?

Впрочем, вся эта тактическая подготовка ведется, повторяем, для того, чтобы нанести главный удар по постановке «Псковитянки» и трактовке и исполнению роли Ивана Грозного: ему, Иванову, после «Хованщины» и «Опричника» и охоты особенной не было слушать «Псковитянку», но (тут он, сам того не замечая, выдает свое тайное тайных) «г. Стасов ударил в свой барабан, а городские слухи, передавая об этом спектакле, толковали как о чем-то выходящем из ряда вон в смысле исполнения г. Шаляпиным партии Грозного. Рассказывали об овациях, подобных тем, что устраивали в свое время только для Патти, рассказывали, что г. Антокольский в антракте со слезами-де бросился за кулисы обнимать г. Шаляпина, заявляя, что наконец-то увидел живым свой идеал Грозного, и т. д. и т. д.».

Итак, Микеле Иванович, побуждаемый барабанным боем Стасова и слухами об овациях публики и восторге Антокольского, пошел все же слушать «Псковитянку», пошел, естественно, будучи предубежден, и вот во что вылился его анализ: «По-моему, у г. Шаляпина в Грозном на первом плане везде стоит внешность, забота об известной внешней характеристике облика, она поглощает его внимание, все его силы».

Посетовав на то, что Шаляпин изобразил Грозного немощным, хоть и одетым в тяжелейшую кольчугу, в чем заключено, по мнению Иванова, противоречие само по себе и противоречие с летописью, в которой Ивана рисуют как человека «крепкого телом и легкого ногами, аки пардус (леопард)», Иванов недоумевает, почему «ни разу в речах его не слышалось того подъема силы, того внутреннего огня, который бы дал нам почувствовать, с каким характером мы имели дело. Да это и не могло быть, когда для Ивана г. Шаляпин самую основу взял фальшиво, притом же, изображая его каким-то поповичем, а не царем». С восхищением вспоминая, как великолепно исполнял роль Грозного в сцене, происходящей в доме князя Токмакова, Петров, а после него Стравинский,— Иванов заключает, что это действие, решающее для оценки артиста, играющего роль Грозного,— совсем не удалось Шаляпину.

Шаляпин, не привыкший еще к критической казуистике, не обладавший еще достаточно глубокой культурой, чтобы разглядеть и внутренние противоречия статьи и передержки исторические и психологические, совершенно упал духом, тем более что прошедшие два сезона он привык уже к безусловно похвальным отзывам прессы. Он

бросился к Стасову в Публичную библиотеку, чтобы показать ему номер газеты. Но Стасов уже читал статью и со свойственной ему экспансивностью встретил Шаляпина словами:

— Знаю, читал! Чепуха! Не обращайте внимания! Это не человек писал, а верблюд! Ему все равно! Ему что угодно. Сена ему — отворачивается, апельсин ему — тоже отворачивается! Верблюд! Я ему отвечу, ничего!

Стасов оказался поразительно оперативным. Уже на следующий день в «Новостях» и «Биржевой газете» появилась его ответная статья: «Куриная слепота». Название выбрано было довольно метко, потому что только тот, кто ослеплен предвзятостью, может не понять образ жестокого и лицемерного царя Ивана Грозного, в котором лишь на мгновение просыпается что-то человеческое.

Но Стасов в горячности своей иногда писал очень много лишнего и ненужного, и, помещенная в глубине — в самой середине текста,— верная и глубокая мысль буквально захлестнута каскадом многословия, иногда неприятно грубого. Стасов, видимо, даже не очень внимательно читал статью Иванова, не заметил всех ее противоречий. Он мог бы во многом уличить Иванова, но ограничивается лишь основным.

«Г. Иванов,— пишет Стасов,— основательно рассказывает и с точностью перстом указывает, когда Иван Грозный мог притворяться, так как ему не было надобности морочить своих подданных. О, какие превосходные познания! Какая карикатура! Г. Иванову прямо бы в Костомаровы да в Соловьевы! Но только если бы он и в самом деле заглянул в историю, он знал бы, что Иван Грозный никогда не разбирал, подданный ли перед ним стоит или не подданный. Ему было все равно. Он всегда был актер, как Нерон, был зол и гадок, невзирая ни на кого, как сам хотел, тоже всегда играл роль, так что не только иностранцы, его видевшие, но и такие близкие люди, как, например, Курбский (кажется, уж достаточно его подданный и довольно долгое время), корил его тем, что у него вечно «забвение властительного достоинства, унижаемое языком бранным, суесловием жалким, непристойною смесью божественных сказаний с ложью и клеветами». Но какое дело господину Иванову, ровно ничего не знающему и не читавшему, до того, каков был Иван Грозный на самом деле».

Если своей критикой Иванов надеялся оказать воздействие на публику (и этого, конечно, добивался), то цели своей он не достиг. Гастроли Частной оперы в Петербурге окончились триумфально. И в этой дискуссии и вообще во всей этой истории противоборства сил прогрессивных и реакционных победителями вышли прогрессивные силы: Мамонтов, Шаляпин, Римский-Корсаков, Стасов.

Ц. Кюи, подводя итоги деятельности Мамонтовского театра, писал: «Мы прощались с Московской частной оперой с чувством глубокой признательности, она подняла дух русского композитора. Она доказала, что не все для них и мрачно и безнадежно и что нашлась же опера, которая сочла своей обязанностью, своим долгом служить в России интересам русского искусства. Как ни просто оно кажется, но при настоящем течении, при настоящем положении музыкальных дел, это великий подвиг, за который честь и слава Русской частной опере» [32].

Почти одновременно с Кюи, незадолго до окончания гастролей, Стасов опубликовал еще одну статью о Мамонтовской опере, уже не дискуссионную и не сенсационную, а хорошо подготовленную, хорошо аргументированную, выдержанную в спокойных тонах, статью, в которой он хочет «указать на значение... этого необыкновенного явления — Частной московской оперы».

«Это совершенный pendant к передвижным выставкам»,— пишет Стасов. И если учесть, как высоко ценил он всегда передвижников, как много сделал для их становления, то можно понять, какого рода симпатия поселилась в его душе к Мамонтовской опере. Он с удовольствием отмечает, что не страсть к наживе движет организатором этого дела, «а искренняя любовь к предмету и бесконечная забота о его благополучии и процветании». И если Частную оперу сравнивает Стасов с передвижными выставками, то Мамонтова — с Третьяковым и Беляевым. Подобно тому как Третьяков тратил деньги на покупку картин русской художественной школы, дал этим возможность этой школе развиться, а потом подарил все свое собрание Москве, а фактически всей России, подобно тому как Беляев полтора десятилетия издавал произведения русских композиторов, устраивал в России и за границей концерты русской симфонической музыки, подобно этим двум людям, Мамонтов много лет жизни, много сил душевных и физических отдал созданию русской оперы.

«У него тоже, как у тех,— пишет теперь Стасов о Мамонтове,— была своя сильная, искренняя любовь, большое убеждение в правоте своего дела».

Рассказав петербургскому читателю то, что нам, собственно, уже известно,— о плохой постановке оперного дела на казенной сцене, о том, в каком загоне находятся русские оперы, о том, сколько мытарств приходится перенести русским композиторам, пока они становятся наконец признаны, рассказав о том, как создавал Мамонтов свою оперу, как вынужден он был прибегать к помощи иностранцев, Стасов разражается настоящим панегириком Мамонтову.

«С. И. Мамонтов явился одним из... учителей и развивателей, вместе с лучшими людьми из среды художественной критики. Он,

как и эта художественная критика, со снисхождением относится к немощам высшего класса и театрального управления и с христианским благодушием, милосердием и терпением желает принести помощь слабым, отстающим и мало еще развитым соотечественникам. Какая высокая, благородная задача и цель!»

«Лучшая часть нашей публики, средняя, с восторгом принимает широкий великолепный дар С. И. Мамонтова и с любовью идет смотреть «Псковитянку», «Снегурочку», «Садко», «Князя Игоря», «Хованщину», «Русалку» и остальной ряд наших замечательных оригинальных опер».

И опять, ставя Мамонтова в ряд с Третьяковым и Беляевым, он как бы обобщает свою мысль: «В деле помощи искусству выступили у нас на нашем веку, на наших глазах интеллигентные русские купцы. И этому дивиться нечего. Купеческое сословие, когда оно в силу исторических обстоятельств поднимается до степени значительного интеллектуального развития, всегда тотчас же становится могучим деятелем просвещения и просветления. Так было в конце средних веков с итальянским купечеством во Флоренции, с немецким — в Аугсбурге и Нюрнберге, в XVII веке — с голландским купечеством в Амстердаме и Гааге, в XVIII и XIX веках с английским в Лондоне».

Статья оканчивается на высочайшей ноте: «Такой верности, такой заботливости мы, кажется, никогда еще не встречали на русской сцене».

Сезон 1897/98 года окончился. Артисты и художники покинули Петербург.

Нескольких артистов Савва Иванович отправил в Париж, где всегда у одной и той же преподавательницы — Бертрами — все мамонтовские певцы проходили школу постановки голоса.

Кроме постановки голоса Мамонтов рекомендовал ничему у Бертрами не учиться. Руководителю группы артистов, посланных в Париж, Мельникову, Савва Иванович писал из Костромы, куда уехал в мае по делам железной дороги: «Бертрами все-таки грубая кобыла. Может быть, она и годна для вытягивания голоса, но в деле музыкального развития нуль, даже скорее минус. Я приказал Маше Черненко работать с ней голос, но и только, а музыкальной частью заниматься с тем господином, которого Вы назвали. Но надо, чтобы она занималась каждый день с умным и способным музыкантом».

В том же письме Мамонтов сообщает, что вместе «с несколькими товарищами арендовал на 25 лет целый квартал в Москве (против Малого театра, где гостиница «Метрополь») [33]. На этом месте компания арендаторов должна была выстроить некий «комплекс» (как теперь сказали бы): гостиницу, ресторан и зрительный зал на три ты-

сячи человек. В этом зале намерен был Савва Иванович в будущем разместить на долгие годы свою оперу.

Увы, судьба распорядилась иначе. Но доведем все-таки историю Частной оперы до конца, тем более что существовать ей осталось всего один сезон.

Итак, группа артистов — Мельников, Эберле, Черненко, Шкафер — находятся в Париже.

Остальные приехали в Москву, воодушевленные успехом петербургских гастролей, признанием театралов и передовой музыкальной общественностью, перспективой работы над двумя интереснейшими операми — «Борисом Годуновым» и «Моцартом и Сальери».

Савва Иванович, чувствуя смертельную усталость после петербургских гастролей, поехал сначала в Париж, пробыв там три дня, отправился в Карлсбад отдыхать и лечиться.

Но этот человек не способен был отдыхать. Только прошли первые признаки усталости, и он уже забрасывает Кругликова письмами: в них и мысли о репертуаре, и мысли об исполнителях, и, наконец, признание: наскучив ничегонеделанием, Мамонтов пишет либретто на тему о событиях 1812 года. Первый акт уже окончен и отослан в Путятино, имение Любатович, куда должны были собраться многие артисты, чтобы и летом не прерывать работы по подготовке опер, сочетая эту подготовку с отдыхом в деревне.

После петербургских гастролей настроение у всех было приподнятое, все словно бы обрели крылья. Даже сдержанный на внешние проявления эмоций Рахманинов выглядел явно довольным, на лице его то и дело появлялась улыбка, он сдружился с Шаляпиным, беззлобно подтрунивал над ним. Шаляпин был доволен. Страх, который он поначалу испытывал перед строгим дирижером, прошел, уступив место чувству дружбы, даже нежности.

Чувство было взаимным. Рахманинов утверждал, что влюблен в Шаляпина, как институтка. От неврастении у Сергея Васильевича не осталось и следа.

Костя Коровин тоже был в восторженном состоянии; в Москве он принялся усиленно работать над проектом азиатского павильона для Всемирной выставки, которая должна была открыться в Париже через два года, а по окончании этой работы тоже намеревался приехать в Путятино, чтобы быть там вместе со всеми артистами, помочь, если понадобится, готовить «Бориса Годунова», «Моцарта и Сальери» и присутствовать на бракосочетании Шаляпина и Торнаги, которое должно было состояться в том же Путятине летом 1898 года.

Теперь Торнаги поехала в Италию просить благословения матери на брак с Шаляпиным. Савва Иванович согласился быть посаженым отцом.

Любатович уехала к себе в Путятино готовить имение к приезду гостей. Имение это во Владимирской губернии было живописным и удобным, дом просторный, всякие постройки, места найдется для всех.

Первыми в Путятино приехали Шаляпин, с ним вместе Рахманинов, сестры Страховы — Анна Ивановна, пианистка, и Варвара Ивановна, певица, затем приехали Антонова, Иноземцев, Кругликов, явилась Винтер с дочерью Лелей, только что окончившей гимназию. Рахманинов с напускной серьезностью называл Лелю Элэной Рудольфовной.

Прежде чем «Бориса», прежде чем «Моцарта и Сальери» начали готовить «Анджело» Кюи и решили возобновить из старого репертуара «Виндзорских проказниц». Рахманинов проходил с Шаляпиным ариозо Фальстафа, но работа шла ни шатко ни валко. То ли партия эта не увлекала Шаляпина, то ли, уйдя от бдительного ока Саввы Ивановича, он разленился и пристрастился спать допоздна. Рахманинов над Шаляпиным за общим обедом смеялся, Шаляпин сердился. Но потом, увидев, как упорно работает над собой Рахманинов: два часа в день обязательно упражняется в игре на фортепиано, сочиняет фортепианный концерт, занимается с аккомпаниаторшей — Страховой да и его, Шаляпина, успевает муштровать, а после каждого дождика еще отправляется с молодежью в лес по грибы,— Феденька подтянулся, начал вставать пораньше, разучивал с Рахманиновым партии Бориса и Варлаама. Потом Рахманинов убедил Шаляпина, что серьезное музыкальное образование необходимо, чтобы стать настоящим певцом, не срывать случайные цветы успеха, а иметь под ногами твердую почву. Шаляпин понял и усердно занимался теорией музыки, гармонией.

Жили они рядом в двухкомнатном домике, носившем название «Егерского», и Рахманинов все настойчивей втягивал Шаляпина в работу.

Наконец, в конце июня Савва Иванович приехал в Москву. Приехала из Италии Торнаги, и вместе с ней, с Коровиным, с Арцыбушевым и с младшим братом своим Николаем Ивановичем, ставшим компаньоном в железнодорожном деле, Мамонтов приехал в Путятино. Приехали Шкафер и Секар-Рожанский, которым предстояло участвовать в «Борисе Годунове».

Шаляпин был уже совершенно увлечен «Борисом», прошел не только свои две партии, но и вообще все — мужские и даже женские. Поняв на опыте «Псковитянки», как хорошо нужно знать эпоху, чтобы создать образ, читал и перечитывал Пушкина; трагедия Пушкина посвящена Карамзину — Шаляпин прочитал «Историю государства Российского». Но теперь ему уже и этого показалось мало.

Савва Иванович снабдил Феденьку рекомендательным письмом и послал в Ярославскую губернию, где жил на своей даче историк Василий Осипович Ключевский.

Ключевский был умен и эрудирован необыкновенно. Но обилие знаний не сделало его сухарем-ученым. Он так вжился в русскую историю, что каждый ее персонаж был для него живым человеком, с которым он словно бы сам общался много лет, и вот теперь вспоминает и роль его в истории и живые человеческие черты.

Он любезно принял Шаляпина, сказал, что слышал его в «Псковитянке» и что ему понравился там Грозный. Ключевский предложил Шаляпину пройтись по лесу, и здесь, среди вековых сосен, бродя по песку, смешанному с хвоей, этот старичок с академической седенькой бородкой и маленькими глазками, блестевшими из-под очков, точно бы превратился в чародея. Шаляпину казалось, что Ключевский вчера лишь побывал в XVI веке, толкался среди народа на Красной площади, подслушивал мысли Бориса, беседовал с Шуйским, видел самозванца, так же как и он, влюблен был в Марину Мнишек, пил вино в корчме на Литовской границе с Варлаамом и Мисаилом...

Шаляпин провел у Ключевского весь день, переночевал у него, а утром уехал в Путятино. И только там, когда возобновились репетиции, понял, как далек Шкафер, готовивший роль Шуйского, от того образа, который был нарисован Ключевским, далек, несмотря на всю свою культуру — и музыкальную и просто человеческую. «Ах, если бы эту роль играл Василий Осипович Ключевский!» — вздыхал про себя Шаляпин.

Но репетиции все же шли, артисты день ото дня отшлифовывали образы. Савва Иванович старался втолковать им то, что втолковал Шаляпину Ключевский, старался донести до них колорит эпохи. Коровин с жаром делал эскизы декораций и костюмов...

Настал день, когда все было готово к свадьбе Шаляпина с Торнаги. Распределили роли, чтобы свадьба была настоящая, традиционная, как встарь, бывало, на Руси, даром что невеста итальянка. Варвара Ивановна Страхова и Леля Винтер были дружками невесты. Венчальную икону, по обряду, должен был везти в церковь мальчик, но мальчика не нашлось и ее везла дочь Соколовых. Савва Иванович был посаженым отцом невесты, свидетелями — Николай Иванович и Арцыбушев, шаферами — Коровин, тенор Сабинин, Кругликов и Рахманинов.

Всей компанией отправились в соседнее село — Гагино, в двух верстах от Путятина, где и состоялось венчание в маленькой сельской церквушке.

Рахманинов, как самый высокий из шаферов, держал венец над головой Шаляпина. Но Шаляпин был еще выше, у Сергея Васильевича онемела рука, и он надел венец на голову Шаляпина.

Обряд свершился в полдень. После этого всей гурьбой вернулись в Путятино и устроили пир. И если обряд был подчеркнуто традиционным, то пир был совсем не похож на обычный: расстелили на полу ковры, уселись на них по-турецки, на них же расставили яства, беспрерывно приносили из погреба бутылки с вином, шутили, хохотали, притащили в комнату охапки полевых цветов. И так пировали до поздней ночи.

Наконец проводили Шаляпиных в отведенные им покои.

А рано утром под окном новобрачных устроили страшный шум, трескотню: били в печные вьюшки, барабанили в донья ведер, свистели в самодельные свистульки.

Рахманинов дирижировал всем этим чудовищным оркестром, а Савва Иванович — впереди всех — кричал:

— Какого черта вы дрыхнете? В деревню приезжают не для того, чтобы спать. Пошли в лес за грибами.

И веселье продолжалось весь следующий день.

После женитьбы Шаляпин покинул «Егерский домик». Ему с женой отвели комнату в большом доме Любатович, и жизнь потекла тихо и размеренно в серьезной работе. Продолжали репетиции. О «Виндзорских проказницах» и «Анджело» на время забыли, все внимание сосредоточили на «Борисе Годунове». Савва Иванович все больше пристращался к русской музыке: к Бородину, Римскому-Корсакову, Мусоргскому. Рахманинов очень способствовал этому. Сам он, ученик и почитатель Чайковского, начал все больше увлекаться музыкой Римского-Корсакова, которую, в отличие от музыки Чайковского, считал музыкой интеллектуальной.

Оставшись один в «Егерском домике», он еще серьезнее, еще вдумчивее втянулся в свою работу над фортепианным концертом. Он чувствовал, что творческие силы вернулись к нему. К началу осени концерт был готов, и Рахманинов испытал удовлетворение от своей работы.

Подготовка опер завершилась. Под руководством такого музыканта, каким был Рахманинов, музыкальная часть была отработана блестяще.

Савва Иванович по многу раз проходил с каждым артистом его роль, обдумывал мизансцены, и тут же на вольном воздухе мизансцены эти разыгрывались. Коровин окончил свою часть работы: эскизы декораций и костюмов были готовы и Мамонтовым одобрены.

Это было чудесное лето: теплое, сухое, какое не часто выпадает в лесистом Владимирском краю. Лишь иногда редкий грибной дождик загонял всех домой, и тогда пели или мирно беседовали, а Рахманинов организовывал преферанс.

К середине сентября погода испортилась, да и, правду сказать, работа окончилась. Все собрались уезжать. Савве Ивановичу нужно было подготовить к сезону здание театра, вместе с Коровиным организовать художественную часть.

В начале октября все собрались в Москве. Но Рахманинов, набрав темп в композиторской работе, начал тяготиться оперой и со свойственной ему прямотой сказал об этом Мамонтову. Савве Ивановичу жаль было терять такого блестящего музыканта, но он понимал Рахманинова. Нет для человека, если он чувствует в себе творческую силу, большего счастья, чем счастье творчества. Скрепя сердце он отпустил Рахманинова. Рахманинову тоже жаль было расставаться с этими талантливыми людьми, с которыми он так сжился, которые, в сущности, помогли ему вновь обрести себя.

Но теперь он хотел одного — покоя для серьезной, вдумчивой работы. Он как-то сказал Любатович, что с радостью уехал бы «в деревню, к тетке, в глушь, в Саратов».

Татьяна Спиридоновна, смеясь, сказала, что в Саратове у нее деревни нет, а вот если Сергей Васильевич ничего не имеет против, то в Путятине он может поселиться на всю осень и на зиму. Рахманинов с радостью принял приглашение и прожил в Путятине несколько месяцев совершенным отшельником и работал там с упоением. Одиночество его разделяли только три великолепных сенбернара: Белан, Салтан и Цезарь. Они к Рахманинову привязались истинно по-собачьи. Этот сухой и суровый на вид человек нежно любил животных. Когда весной Рахманинов уезжал из Путятина, Любатович подарила ему щенка, которого Сергей Васильевич назвал Левко и нежно любил.

Третий сезон Мамонтовской оперы 1898/99 года начался с опозданием.

Солодовников все никак не мог достроить сгоревшую часть театра так, чтобы и денег ушло поменьше и пожарная комиссия была ублаготворена.

В октябре 1898 года Костя Алексеев, теперь уже Константин Сергеевич Станиславский, вместе с Немировичем-Данченко открыли Художественно-Общедоступный театр. Первой постановкой был «Царь Федор Иоаннович» Алексея Толстого. Пьесу эту цензура долго не пропускала на сцену.

По примеру мамонтовцев, постановщики с художником Симовым — выучеником Мамонтова — ездили в Ростов Великий, искали там старинные одежды, утварь, приглядывались к деталям архитектуры...

Станиславский пригласил Савву Ивановича на генеральную репетицию.

«Глубокоуважаемый Савва Иванович! Сегодня ровно в 7 ч. в театре «Эрмитаж» состоится генеральная репетиция «Федора». Подчеркиваю слова генеральная репетиция для того, чтобы Вы не ждали чего-нибудь совсем оконченного.

Будут шероховатости, которые нам предстоит исправить. Ввиду этого публика на репетицию не допускается.

Вас же, как театрального человека, понимающего разницу между репетицией и спектаклем, как знатока русской старины и большого художника — мы были бы очень рады видеть на репетиции.

Помогите нам исправить те ошибки, которые неизбежно вкрались в столь сложную постановку, какой является «Царь Федор».

В приятной надежде увидеться с Вами, остаюсь готовый к услугам уважающий Вас

К. Алексеев

12 окт. 98»

На репетицию и даже на первый спектакль Савва Иванович прийти не сумел, но зато потом не пропускал уже ни одной постановки.

Наконец 22 ноября открылась Частная опера. На первый спектакль, «Садко», билеты были распроданы полностью. Аншлаг для театра, который встречался когда-то в штыки, который трактовался как дилетантская затея, не был теперь неожиданностью. А ведь еще два года назад удачные постановки шли при полупустом зале, а то и совсем почти пустом.

Сейчас над кассой висел выглядевший торжественно анонс: «Все билеты проданы».

Успех был необычайный. Шаляпин, Забела, Секар стали героями дня. Газеты, еще недавно едва лишь снисходившие до умеренных похвал, теперь писали о Частной опере с нескрываемым восхищением.

В «Московских ведомостях» читаем: «В удушливо-затхлом воздухе оперного сезона с открытием театра Солодовникова пахнуло свежей струей, заставляющей немного забыть казенно-бюрократическое искусство, подаваемое со сцены Большого театра».

Вот какие речи пошли!

Вторым спектаклем шла «Юдифь», которую Серов с Шаляпиным готовили долго, тщательно. Постановка «Юдифи» была приурочена к

35-летию со дня ее премьеры. Подготовка оперы сблизила Серова с Шаляпиным. Серов написал портрет Федора — первый его портрет. Сколько их еще будут писать и рисовать (и просто портретов и портретов в ролях) и тот же Серов и десятки других художников... Но первый портрет, в 1897 году, написал Серов. Тогда же сделал он и первый портрет Шаляпина в роли: офорт «Шаляпин в роли Грозного».

Чуть позднее Серов, сблизившийся со скульптором Паоло Трубецким, ввел его в дом Мамонтовых. Трубецкой и Мамонтов стали лепить Шаляпина. Разумеется, это не было соревнованием, с Трубецким тогда вряд ли кто-нибудь в России мог бы потягаться. Но работа Трубецкого вдохновила Савву Ивановича, и он тоже вылепил бюст Шаляпина...

Премьера «Юдифи» состоялась 28 ноября.

«Несмотря на возвышенные цены,— сообщали «Новости дня»,— «Юдифь» сделала вчера в театре Солодовникова почти полный сбор... И опера и исполнение имели выдающийся успех. Центром внимания был, конечно, Шаляпин, давший истинно художественный образ Олоферна. Точно ожила фигура древнего барельефа, в такой мере были типичны его грим, манеры, приемы, вся игра».

Это «барельефное» исполнение было чем-то принципиально новым, было художественной находкой, которая прочно вошла после этого в эстетическое сознание артистов, писателей, художников того поколения.

Можно сказать, что этот — третий — сезон Мамонтовской оперы прошел триумфально.

С огромным успехом проходили спектакли «Моцарт и Сальери» в постановке Врубеля. Шаляпин исполнял роль Сальери, Шкафер — Моцарта, исполнял хорошо, хотя рядом с Шаляпиным и проигрывал. Но рядом с Шаляпиным проиграл бы любой. Во всяком случае, спектакль в целом стал событием в музыкально-художественной жизни Москвы, да теперь уж и не только Москвы!..

Премьера состоялась 25 ноября 1898 года.

В эти последние месяцы года вся просвещенная Россия готовилась к торжествам по случаю предстоящего в 1899 году столетия со дня рождения Пушкина, и постановка «Моцарта и Сальери» была воспринята современниками как дань памяти гениальному поэту, так же как и следующая постановка, состоявшаяся 7 декабря,— «Борис Годунов».

Героями (привычно уже) стали постановщики и Шаляпин. «Опера прошла с громадным успехом,— писали «Новости дня».— Публика была захвачена глубоко драматической, психологической и историко-бытовой правдой спектакля. Шаляпин в роли Бориса до-

стиг новой, едва ли бывалой на оперной сцене высоты музыкально-драматического исполнения.

В монологе «Достиг я высшей власти» он по игре, по мимике, по гибкости интонаций, по изобилию драматических оттенков и психологической характеристики дошел до той высокой степени художества, когда критике приходится лишь безмолвно преклониться перед талантом, присоединяясь к восторженной толпе».

Отзыв более чем справедливый, ибо роль Бориса Годунова стала одной из вершин творчества Шаляпина. Много лет, собственно, всю жизнь, будет Шаляпин потрясать сердца слушателей трагедией царя Бориса. Борис Годунов стал, быть может, самым поразительным созданием Шаляпина.

Ставили «Орлеанскую деву» Чайковского, написанную девятнадцать лет назад и впервые теперь увидевшую в Москве свет рампы.

Римский-Корсаков сочинил одноактную оперу «Боярыня Вера Шелога», которая, как и в драме Мея, служила вступлением к «Псковитянке». И партию Веры Шелоги и партию Иоанны д'Арк с успехом исполнила Цветкова. Художником-постановщиком «Орлеанской девы» был Поленов.

Сезон прошел очень успешно, причем опер иностранного репертуара было ничтожно мало.

В конце года опять приезжал в Москву Римский-Корсаков. Именно в этот свой приезд он и привез «Веру Шелогу», премьера которой состоялась несколько позднее. Римский-Корсаков опять восторгался игрой и пением Забелы и специально для ее голоса готовил центральные партии в двух новых операх, которые предназначал для Мамонтовского театра: в «Царской невесте» и «Сказке о царе Салтане».

Но постановка этих опер осуществлялась уже в следующем сезоне.

И так же как в прошлом году, великопостные дни Частная опера провела в Петербурге, опять в Большом зале консерватории. Первым спектаклем, 7 марта, дан был «Борис Годунов».

Опять Кюи и Стасов приветствовали в своих статьях приезд оперы. «Про труппу Московской частной оперы,— писал Кюи,— можно сказать, что она велика и обильна и порядка в ней много,— до такой степени исполнение ее дружно, обдуманно, твердо, гармонично».

Римский-Корсаков при всей своей требовательности был доволен совершенно: «Оркестр и ансамбль очень удалось подтянуть,— писал он Кругликову,— и исполнением все довольны. «Садко» шел очень и очень недурно, и даже оркестр хвалят». И в другом письме: «Я днюю и ночую в опере, даже консерваторию забросил».

Петербургский сезон продолжался месяц и окончился 9 апреля той же оперой, какой и начался,— «Борисом Годуновым».

К следующему сезону Савва Иванович хотел подготовить две оперы по своим либретто. Музыка для одной — «Ожерелье» — была заказана Кроткову, для второй, о которой около года назад Мамонтов писал Кругликову,— «В 12-м году» — молодому композитору Калинникову.

Калинников болел очень серьезно, у него был туберкулез. Мамонтов снабдил его деньгами, на которые Калинников жил последние месяцы своей жизни в Ялте. Он и умер там, после того как Мамонтов, попав в беду, не смог уже ссужать его деньгами.

Кротков в конце концов музыку к «Ожерелью» написал. К опере «В 12-м году» музыка была написана лишь для пролога.

Вообще же к следующему сезону приходилось готовиться особо. Из театра должен был уйти Шаляпин. За три сезона он почувствовал вкус славы, и вкус этот ему пришелся по душе. Он решил опять стать солистом императорской оперы.

Разумеется, произошло это не вдруг. Деятели императорской сцены начали обращать очень пристальные взоры на Частную оперу.

В мае 1898 года управляющим московскими императорскими театрами был назначен Владимир Аркадьевич Теляковский, пришедший на этот пост из кавалерии, где служил в чине полковника.

Получив неплохое домашнее воспитание, зная театр, Теляковский женился на особе, также весьма пристрастной к искусству, особенно новому. Гурли Логиновна Теляковская весьма ценила талант Коровина и соответствующим образом влияла на своего супруга.

Став управляющим московских театров, Теляковский прежде всего обратил внимание на то, что сборы Большого театра падали год от году, а когда был создан Художественный театр, стали падать сборы Малого. Он пожелал понять, в чем дело, и сам стал усердным посетителем обоих новаторских театров.

«Когда я приехал в Москву в 1898 году и посетил художников Васнецова и Поленова,— пишет в своих воспоминаниях Теляковский,— оба высказались весьма пессимистично по поводу художественного состояния Большого театра. Они перестали совсем его посещать. В опере Большого театра было скучно».

Теляковский признается откровенно, что и сам он был «отравлен... и театром Станиславского и оперой Мамонтова, то есть театрами любительской новизны». «В Большом театре декорации писал машинист Вальц... у Мамонтова в театре работали художники Врубель, Коровин, Головин, Васнецов, Поленов, Малютин и другие».

В своих воспоминаниях Теляковский очень подробно рассказывает, как был разработан и осуществлен этот поистине военно-стратегический план, в результате которого ему удалось переманить Шаляпина из Частной оперы сначала в Большой театр, а потом сделать его вообще солистом императорских театров.

До тонкостей была обдумана финансовая сторона вопроса: большой, притом прогрессивно увеличивающийся из года в год гонорар, огромная неустойка на случай, если бы Мамонтов захотел опять переманить Шаляпина.

Переговоры, чтобы не возбуждать подозрений, Теляковский поручил чиновнику особых поручений театрально-литературного комитета Нелидову, «дипломату по рождению».

«Дипломат по рождению» пригласил Шаляпина в «Славянский базар», где не поскупился на обильный завтрак, за которым выпито было немало отличного вина, после чего Шаляпин был увезен домой к Теляковскому, в кабинете которого 24 декабря 1898 года был подписан контракт на три сезона с гонораром в 9, 10 и 11 тысяч в год. У Мамонтова Шаляпин получал 6 тысяч рублей в год. До того в Мариинском ему платили 3600 рублей. Неустойка, согласно договору Шаляпина с Теляковским, была баснословной: 35 тысяч.

Заговор этот держался в тайне, и до времени ни Мамонтов и никто иной не знал, что с 23 сентября 1899 года Шаляпину предстояло петь в Большом театре.

Петербургское начальство Теляковского волей-неволей поставлено было в известность, но успех нового управляющего не вызвал восторга у директора императорских театров Всеволожского, считавшего гонорар, определенный «басу», чрезмерным. Высокие гонорары получали тенора. Для Всеволожского Шаляпин был еще не величайшим из русских, а может быть, уже и мировых певцов, а всего лишь одним из басов. Однако сделка, заключенная Теляковским, была утверждена и договор вступил в силу.

Понемногу слухи об измене Шаляпина начали все же просачиваться из щелей государственных канцелярий и скоро стали всеобщим достоянием.

Савва Иванович делал вид, что его эта история не очень-то и тревожит, что теперь уже не в Шаляпине дело. Главное то, что он доказал необходимость нового подхода к оперному искусству, да и к театральному искусству вообще. Отчасти это было верно.

И все же — мы увидим это в дальнейшем — уход Шаляпина нанес сильнейший удар Частной опере. Конечно, удар этот не был бы смертельным, будь он единственным...

К следующему сезону Савва Иванович вознамерился добиться, чтобы музыкальным руководителем оперы был русский музыкант.

Он симпатизировал Эспозито, он любил Труффи за верную службу, за мягкий характер. Но руководить музыкальной частью все же должен русский музыкант. Об этом говорил Римский-Корсаков, говорил Кюи. Репин, побывав в Москве, со свойственной ему резкостью ушел с «Хованщины», заявив, что Эспозито не в состоянии передать музыку Мусоргского. Правда, потом он каялся в письме, что обидел сгоряча Савву Ивановича, который, как и в прежние годы, принимал его со всем радушием: Репин и жил у Мамонтовых и каждый вечер посещал оперу, причем «Орфей», который мало кому пришелся по душе, ему понравился: вот здесь Эспозито был на месте, да и оформление Поленова тоже.

Думая о музыканте, который мог бы возглавить оркестр, Савва Иванович остановил свой выбор на Михаиле Михайловиче Ипполитове-Иванове.

Летом 1899 года Ипполитов-Иванов проводил время у знакомых на даче, неподалеку от станции Лозовой. Савва Иванович вызвал его телеграммой на станцию, привел в свое купе. Разговор заинтересовал Ипполитова-Иванова и он не заметил, как тронулся поезд.

Все это, собственно, было подстроено Мамонтовым, и он успокоил музыканта, сказав, что из Лозовой послана телеграмма жене Михаила Михайловича о том, что супруг ее уезжает на несколько дней, а для него самого имеется билет до Севастополя. Разговор длился весь остаток дня, всю ночь и окончился лишь назавтра в севастопольском ресторане.

Ипполитов-Иванов дал согласие стать музыкальным руководителем Частной оперы.

И вдруг все полетело кувырком. За несколько дней до открытия нового сезона, 11 сентября 1899 года, Савва Иванович был арестован.

ГЛАВА IV

Так называемое «Дело Мамонтова», нашумевшее в начале нынешнего столетия,— очень запутанное, очень сложное; с точки зрения юридической оно может заинтересовать лишь человека, имеющего специальное образование.

Поэтому автор предпочитает изложить здесь не юридическую, а, если позволительно так сказать, человеческую сторону этого дела, разумеется, почерпнутую все-таки из этих скучных судебных отчетов, из архивных материалов, из мемуарной литературы, опубликованной и неопубликованной.

Рассказывая о помощи, которую оказывал Мамонтов художникам, о том, с каким размахом организовывалась Частная опера, мы не всегда вспоминали, что для всего этого нужны были деньги, и немалые...

Деньги приносил доход, получаемый от железных дорог и других предприятий. Не следует, разумеется, думать, что железными дорогами Мамонтов занимался исключительно ради целей альтруистических. Он был дельцом, был предпринимателем, и притом таким же вдохновенным, как и скульптором, как и покровителем художников, как и создателем театра. Он был азартным предпринимателем. И хотя интересовали его не деньги сами по себе, и хотя алчность не была чертой его характера, но коммерческие дела неизбежно связаны с деньгами, а Мамонтов не был единовластным хозяином железных дорог и других предприятий. Было создано огромное акционерное общество, главой которого неизменно выбирался Мамонтов. Участниками дела стали со временем младший брат Саввы Ивановича, Николай Иванович, а также дети, Сергей и Всеволод, племянники...

В сентябрьские дни 1899 года на всех свалилась беда. Правда, Сережа и Вока не были арестованы...

Но в чем же все-таки суть дела?

После путешествия на север Мамонтова всерьез захватила идея создания «Русской Норвегии», продвижения цивилизации и культуры в край, так щедро одаренный природой и так несправедливо обойденный людьми...

Для того чтобы начать строительство северных дорог, Мамонтов предлагает казне купить Донецкую дорогу. В ответ он получает встречное предложение: купить Невский завод в Петербурге, производящий паровозы, вагоны и суда, в том числе военные. Невский завод был очень нужен государству... Мамонтов согласился купить его.

Но завод находился в запущенном состоянии. Привыкнув к несколько патриархальному ведению дел, Мамонтов переводил на счет завода деньги Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги. Завод был модернизирован, но в кассе железной дороги образовалась брешь. Для того чтобы ее заполнить, Мамонтов добился концессии на сооружение компанией ветки Петербург — Вологда — Вятка, ветки, сулившей высокую доходность. Витте продолжал протежировать Мамонтову и способствовал получению этой концессии.

И вдруг все рухнуло. Витте, который как министр финансов досконально знал и о переводе денег из кассы компании в кассу Невского завода и вообще обо всех делах мамонтовских предприятий, вдруг резко изменил свое отношение к Мамонтову, назначил ревизию министерства финансов и выступил инициатором того, чтобы концессия была отобрана и по делу о задолженности Невского завода было начато следствие.

Подоплека столь резкого поворота заключалась во вражде и в конкуренции двух министров: министра юстиции Муравьева и министра финансов Витте. Муравьев узнал о переводе денег из кассы компании в кассу завода. Дело это было юридически незаконным. И он решил, уничтожив Мамонтова, подкосить тем самым Витте. Витте же, узнав о готовящемся против него заговоре, легко изменил курс по отношению к Мамонтову.

После описанного в конце предыдущей главы эпизода с «похищением» Ипполитова-Иванова Савва Иванович уехал, как и в прошлые годы, лечиться в Карлсбад, где и узнал о нависшей над ним опасности.

Он вернулся в Россию, обратился к директору Общества взаимного кредита Ротштейну с просьбой о финансовой помощи. Ротштейн в обмен на помощь пожелал приобрести огромное количество акций — фактически, контрольный пакет.

Мамонтов почувствовал, что шею его затягивает петля.

И вот 11 сентября в 7 часов вечера в дом на Садовой-Спасской явился следователь, объявил о том, что по причине растраты в кассе правления железной дороги дом Мамонтова должен быть подвергнут обыску, а сам Мамонтов должен немедленно вернуть недостающую сумму — 100 тысяч рублей.

Но в доме Мамонтова нашлось лишь пятьдесят три рубля пятьдесят копеек и кредитный билет в 100 марок (40 рублей по тогдашнему курсу). Следователь наложил арест на весь домашний архив Мамонтова, на деловую переписку, на частные письма, на письма Мамонтову художников и все это забрал.

Мамонтова обыскали и нашли при нем заряженный револьвер и записку: «Тянуть далее незачем: без меня все скорее и проще разрешится. Ухожу с сознанием, что никому зла намеренно не делал, кому делал добро, тот вспомнит меня в своей совести. Фарисеем не был никогда». Кроме записки и револьвера найден был билет Варшавско-Венской дороги и заграничный паспорт. У двери дома стояла запряженная пара...

Позднее, во время суда, Савва Иванович объяснил, что пистолет он носил с собой всегда: во всех его брюках был для этого специальный карман. Записка была написана давно. Заграничный паспорт у него постоянный, так как он часто бывает за границей, железнодорожный билет просрочен, а пара лошадей была запряжена для его дочери, которая собиралась ехать в Абрамцево, и что не мог же он иметь одновременно два намерения: покончить с собой и бежать за границу со 100 марками в кармане...

Мысль о самоубийстве действительно еще раньше приходила в голову, порой возвращалась, но он гнал ее от себя и, конечно, никогда не покончил бы с собой.

Мамонтов был арестован. Его вели под конвоем через весь город, вели пешком — даже не на извозчике — от дома на Садовой-Спасской до Таганской тюрьмы.

Через четыре дня после ареста Савва Иванович обратился с прошением отпустить его из тюрьмы до суда, обещая не злоупотреблять свободой для запутывания следствия. «Мне невыносимо преждевременное тюремное заключение по состоянию моего здоровья: мое сердце и припадки грудных болезней требуют постоянной заботы и присутствия около меня преданной мне личности. В тюрьме это невозможно. Я ее не перенесу» [1].

Но он оставался в тюрьме до февраля 1900 года, пять месяцев, после чего благодаря хлопотам художников, музыкантов тюрьма была заменена домашним арестом.

Он был удивительным человеком! Находясь под стражей, он работал над планом постановки оперы «Ожерелье», лепил бюсты всех частных приставов, которых присылали охранять его.

— Смотри, Костя,— сказал он пришедшему к нему на свидание Станиславскому,— это вся московская полиция. Знаешь, они очень сердечные люди, гораздо добрее, чем те, наверху, в Петербурге...

Впрочем, Савва Иванович вылепил по памяти бюст и одного из тех «наверху в Петербурге»,— Витте, человека, который так коварно предал его.

Перед пасхой, весной 1900 года, по инициативе Поленова, художники решили послать Савве Ивановичу коллективное письмо, чтобы поддержать его в трудный час духовно.

Поленов вел переписку со всеми, кто жил не в Москве: получил подпись Антокольского из Парижа, Николая Кузнецова из Одессы, Репина и Римского-Корсакова из Петербурга. Кроме этих художников (и одного композитора) письмо подписали В. и А. Васнецовы, Неврев, Суриков, Серов, Остроухов, Коровин, Левитан, Врубель, Киселев, ну и, конечно, сам Поленов.

«Все мы, твои друзья,— говори́лось в письме,— помня светлые прошлые времена, когда нам жилось так дружно, сплоченно и радостно в художественной атмосфере приветливого, родного круга твоей семьи близ тебя,— все мы в эти тяжкие дни твоей невзгоды хотим хоть чем-нибудь выразить тебе наше участие.

Твоя чуткая творческая душа всегда отзывалась на наши творческие порывы. Мы понимали друг друга без слов и работали дружно, каждый по-своему. Ты был нам другом и товарищем. Семья твоя была нам теплым пристанищем на нашем пути, там мы отдыхали и набирались сил. Эти художественные отдыхи около тебя, в семье твоей, были нашими праздниками.

Сколько намечено и выполнено в нашем кружке художественных задач, и какое разнообразие: поэзия, музыка, живопись, скульптура, архитектура и сценическое искусство чередовались...»

Далее в письме вспоминались домашние чтения и спектакли; постановка «Иосифа», «Саула», «Двух миров», «Снегурочки».

«...То было началом твоей главной последующей художественной деятельности.

С домашней сцены художественная жизнь перешла на общественное поприще, и ты, как прирожденный артист именно сцены, начал на ней создавать новый мир истинно прекрасного. Все интересующиеся и живущие действительным искусством приветствовали твой чудесный почин. После «Снегурочки», «Садко», «Царя Грозного», «Орфея» и других всем эстетически чутким людям уже трудно стало переносить шаблонные чудеса бутафорного искусства. Мир художественного театра и есть мир твоего действительного творчества. В этой сфере искусства у нас твоими усилиями сделано то, что делают призванные реформаторы в других сферах, и роль твоя для нашей русской сцены является неоспоримо общественной и должна быть закреплена за тобой исторически...

Мы, художники, для которых без великого искусства нет жизни, провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобой в родное искусство, и крепко жмем тебе руку. Желаем тебе сил перенести дни скорби и испытаний и вернуться скорей к новой жизни, к новой деятельности добра и блага».

В июне 1900 года состоялся суд.

Кроме Саввы Ивановича посажены были на скамью подсудимых младший его брат Николай Иванович, сыновья Сергей и Всеволод, Арцыбушев, Кривошеин.

И несмотря на то, что формальная незаконность финансовых операций была бесспорна, суд превратился, как выразился один артист, присутствовавший в суде, в «бенефис» Мамонтова.

Выступления свидетелей характеризовали Савву Ивановича как благороднейшего и честнейшего человека.

«Знаю ли я Савву Ивановича? — говорит начальник мастерских Ярославской дороги.— Да ведь это — отец второй, добрая душа, другого такого не будет. Плакали мы горько, когда его взяли под арест. Все служащие сложиться хотели, внести кто сколько может, чтобы только вызволить его, сочувствие супруге их выразили, две тысячи человек подписалось... Вот какой человек это был».

Взволнованно прозвучало выступление инженера-путейца Михайловского, более известного как писатель Гарин.

Он рассказал о том, как ездил по просьбе Саввы Ивановича к Витте, который посоветовал обратиться за займом к Ротштейну, после чего и затянулась петля на шее Мамонтова...

Пока Мамонтов находился под арестом, все акции дороги были переданы в казну. И их по дешевой цене купили многие родственники жены Витте. Перед судьями, перед заседателями сидел совершенно разорившийся человек.

Защищал Мамонтова лучший из русских адвокатов того времени — Плевако. Чтобы заранее парализовать действие слов Плевако, прокурор Курлов, учитывая выступления свидетелей, бросил, между прочим, такую фразу: «Из Мамонтова создали кумир там, где не было даже и пьедестала».

Присяжные оправдали подсудимых. Признавая незаконность финансовых операций, присяжные все-таки по всем пунктам дали один и тот же ответ: «Нет, не виновен». В зале суда раздались аплодисменты, присутствующие бросились обнимать Мамонтова, Кривошеина, Арцыбушева.

3 июля 1900 года Савва Иванович вышел на свободу.

Дом на Садовой-Спасской был опечатан. Долг продолжал висеть на шее Мамонтова. И дом и все художественные богатства, все должно было быть продано с молотка.

Савва Иванович отправился на Бутырки, где с 1896 года помещалась гончарная мастерская, превратившаяся уже в небольшой заводик, который назывался «Абрамцево».

Елизавета Григорьевна сняла себе квартиру на Садовой-Кудринской, неподалеку от московской квартиры Поленовых...

Что же происходило «на воле» в те месяцы, пока Савва Иванович был сначала в тюрьме, потом — под домашним арестом?

Мы знаем уже, что Шаляпин, возвеличенный в Частной опере, покинул ее. Но ушел из оперы не только Шаляпин. Едва Савва Иванович был арестован, ушел из оперы и Коровин, ушел так же, как и Шаляпин, в оперу императорскую, подальше от риска, подальше от передряг.

Частная опера была — казалось временно — преобразована в Товарищество Русской частной оперы. Артисты вносили свои сбережения, чтобы на эти паи могло существовать предприятие, ставшее для них таким близким. Только Шаляпин и Коровин не оказались в списке пайщиков Товарищества.

Шаляпин после ареста Саввы Ивановича, по просьбе артистов, уговаривал Теляковского расторгнуть его контракт с Большим театром или разрешить иногда выступать в Частной опере, но Теляковский был неумолим. А неустойка, обусловленная контрактом, была предусмотрительно велика.

И через тринадцать дней после ареста Саввы Ивановича, 24 ноября 1899 года, состоялся дебют Шаляпина в императорской опере, в той опере, из которой вырвал его Мамонтов, сделал кумиром публики... Шаляпин дебютировал в «Фаусте», исполнял Мефистофеля, ту самую роль, которая три года назад особенно ему не давалась, а сейчас — он велик, велик не только благодаря своему таланту, но еще и благодаря работе с Мамонтовым и Поленовым.

А Коровин? Коровин из предосторожности рвет все письма, адресованные ему когда-либо Мамонтовым. При первой возможности он покидает Частную оперу и уходит в Большой театр...[2]

Какие неодинаковые люди окружали всю жизнь Мамонтова: в то время, когда Коровин рвал от страха его письма, Серов хлопотал об его освобождении перед самим царем...

Конечно, Коровин потом каялся. Приходил к Савве Ивановичу в Бутырки. Когда в 1908 году, после смерти брата Сергея, Коровин попал в нервную клинику, Савва Иванович послал сына Всеволода узнать, что с Коровиным, тот ответил ему письмом. На оборотной стороне этого письма есть такая любопытная пометка рукой Мамонтова: «20 ноября 1908 г. я прочел в «Русском слове» эту заметку[3] и послал в лечебницу Майкова узнать о здоровье Коровина. В ответ получил это письмо». Письмо Коровина: «Благодарю, дорогой Савва Иванович! Здоровье мое, слава Богу, теперь лучше. Я вменяем — не верьте газетам. Устал от всяких гадостей, принимаю абсолютный покой.

Ваш *Коровин Константин*

20 ноября, Москва».

Под этим письмом еще одна надпись рукой Мамонтова: «Гадости, конечно, утомляют, а потому делать их не надо».

В 1914 году Коровин построил дачу в Гурзуфе, на берегу моря, звал туда Савву Ивановича — и не раз,— но тот отказывался наотрез.

Так окончились отношения между Мамонтовым и Коровиным.

Зато отношения с Врубелем стали, как никогда, дружескими. Врубель заменил Коровина в опере. Обида его из-за конфликта с Забелой, с ее участием в «Снегурочке»,— все это исчезло бесследно.

Врубель был автором оформления «Царской невесты» и «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова, «Кавказского пленника» и «Ратклифа» Кюи.

В зиму 1899/900 года Врубель особенно увлекся майоликой, именно в ту зиму он создал лучшие свои майоликовые статуэтки — две сюиты, на которые вдохновили его постановки в Частной опере «Снегурочки» и «Садко».

Но скоро с Врубелем пришлось расстаться и расстаться навсегда...

В 1901 году Надежда Ивановна родила сына. Врубели назвали его Саввой.

В 1902 году Михаил Александрович написал портрет Саввочки, сидящего в коляске, и в портрете этом тревога, какое-то страшное предчувствие. И предчувствие это оправдалось... 3 мая 1903 года Саввочка умер. Сначала Врубель держал себя очень мужественно, но потом почувствовал сильное нервное возбуждение, а так как за год до этого он уже лечился в психиатрической больнице, то понял, что психический его недуг возвращается. Он сам попросил поместить его в больницу. В 1904 году ему стало легче, но потом болезнь обострилась и не покидала его до самой смерти.

Он стал терять зрение и вскоре совсем ослеп. Временами переставал узнавать близких, даже по голосу.

В один из таких периодов обострения болезни Савва Иванович навестил Врубеля в больнице. Врубель не узнал его. Тогда Савва Иванович запел арию тореадора из «Кармен». Сознание Врубеля мгновенно прояснилось, он узнал Мамонтова, оживился. Но тут же опять впал в прежнее состояние.

С тяжелым сердцем ушел Савва Иванович из больницы.

Дома, в квартире при керамическом заводе, все напоминало о Врубеле. Именно тогда, когда Врубель занялся керамикой, изделия керамического завода «Абрамцево» начали продавать там же, где продавали изделия столярной мастерской, а потом изделия вышивальной мастерской Марии Федоровны Якунчиковой.

Был снят магазин в Петровских линиях, названный «Магазином русских работ». Проект оформления магазина был создан Врубелем

в русском стиле и исполнен столярами-резчиками абрамцевской мастерской.

Теперь, пожалуй, время рассказать о конце Товарищества Русской частной оперы, потому что с судьбой театра связаны в значительной мере многие события дальнейшей жизни Саввы Ивановича.

Сезон 1899/900 года начался успешно. Несмотря на отсутствие Шаляпина, театр был переполнен, сборы были велики, но все же театр оказался убыточным, ему, говоря языком современных экономистов, нужна была «дотация». Но Мамонтова не было: надеясь на благоприятный исход его процесса, артисты, те, которые сумели скопить деньги, вкладывали их в театр, превратив его в Товарищество Русской частной оперы.

Мамонтов, находясь в тюрьме, не терял связи с театром. Кроме разработки режиссерского плана «Ожерелья» занимался переводом либретто: «Тревожу новую оперу Зигфрида Вагнера * «Медвежья шкура»,— писал он Шкаферу,— сюжет забавный, много фантастики, может быть веселый спектакль».

После смерти Калинникова был поставлен пролог к опере «В 1812 году» — единственный отрывок либретто Мамонтова, для которого композитор успел написать музыку.

Но, несмотря на успех у публики, несмотря на энтузиазм актеров, согласившихся получать мизерную оплату за свой труд, лишь бы уцелело, пережило трудные месяцы дело, которым Мамонтов сумел увлечь их, дело, которое стало делом и их жизни, финансовое положение театра становилось все хуже. «Как всегда в ожидании покойника в передней толкутся гробовщики,— пишет В. П. Шкафер,— в кассу театра влезли «добрые» люди, спекулянты и кулаки. В трудные моменты платежей они ссужали дирекцию деньгами за грабительские проценты, надев, таким образом, петлю, крепко охватившую материальные ресурсы театра. Помогал этому и владелец театра кулак Солодовников, не постеснявшийся поднимать и увеличивать аренду за театр».

Решено было уехать на гастроли в Киев. Уехали. Выступали в Киеве в театре Соловцова. Но киевляне не были еще приучены к русской музыке. «Садко», «Борис Годунов», «Орлеанская дева», «Царская невеста» шли при полупустом зале. Доходы театра были невелики. Решили поставить иностранные оперы — «Гальку» Монюшко, «Богему» Пуччини. Дела пошли хорошо.

Но все равно — это был не выход из положения. Освободившийся из тюрьмы, оправданный судом, Савва Иванович не мог уже

* Зигфрид Вагнер, композитор,— сын Рихарда Вагнера.

по-прежнему субсидировать театр, хотя и пытался это делать. А тут еще в 1902 году заболел Врубель.

Газетчики каркали: «Голова и туловище отрублены, у Частной оперы остались одни болтающиеся ноги».

И финансовый крах оперы состоялся. Кредиторы наступали на горло. В продажу пошли бутафория, костюмы, библиотека театра, музыкальные инструменты.

Самым ужасным из кредиторов был Солодовников, но не Гаврила, а теперь уже сын его, человек очень молодой, но оказавшийся еще более злым хищником, чем его папаша.

Когда долг ему был выплачен, он заявил:

— А вот театр, не прогневайтесь, сдан мною на будущий сезон антрепренеру Кожевникову. С Товариществом никаких дел я иметь не могу. Что с вас, собственно, возьмешь, когда вы перестанете платить мне аренду?

Ему отвечали:

— Но ведь мы все выплатили. И дела оперы сейчас неплохи. Положение упрочилось. Есть и успех и сборы.

Но Солодовников был неумолим.

— Я уже подписал контракт с Кожевниковым, и дело кончено!

Арендовали театр «Эрмитаж». Работали через силу, получали гроши. Но в какой-то час пришлось взглянуть на дело трезво и понять: без финансовой поддержки опера существовать не может.

Опера была ликвидирована. Артисты разбрелись кто куда. Около Мамонтова остались Малинин, Любатович и Эспозито. Но опера владела еще изрядным количеством реквизита, костюмов. По подсчетам Саввы Ивановича — тысяч на тридцать. Все это куда-то испарилось. Савва Иванович считал — и, видимо, не без оснований,— что деньги присвоены Клавдией Спиридоновной Винтер, а помогал ей в этом Секар-Рожанский, женившийся на дочери Клавдии Спиридоновны, той самой девушке, которую летом 1898 года в Путятине Рахманинов величал Элэной Рудольфовной...

Секар все отрицал, приходил к Савве Ивановичу в гости на керамический завод, но Савва Иванович, увидев его, делал испуганные глаза, запахивал полы пиджака и крепко обхватывал себя руками: не возьми, мол, последнего. Секар улыбался, пытаясь превратить все в шутку. Но «шутка» эта длилась много лет и для Мамонтова была совсем не шуточным вопросом: он хотел бы вернуть артистам деньги, которые они вложили в Частную оперу, когда она была Товариществом.

Частная опера не умерла все же. Правда, предприятие Кожевникова существовало недолго. В искусстве вообще и в оперном в частности Кожевников смыслил не много. Оперу он затеял главным

образом, если не единственно, с целью сделать примадонной свою жену Коратаеву, бывшую солистку Большого театра, где она исполняла партии колоратурного сопрано.

На смену Кожевникову пришел человек совершенно иного склада — Сергей Иванович Зимин. Зимин был культурен и не честолюбив. Он искренне любил оперное искусство. С любовью подобрал труппу. Советовался во всем с Саввой Ивановичем. Главным художником в опере Зимина стал Федор Федорович Федоровский. Федоровского заметил зорким своим оком Серов, указал на него Мамонтову. Мамонтов оценил выбор Серова и рекомендовал Федоровского Зимину. Работали у Зимина временами и Коровин, и Аполлинарий Васнецов, и Малютин, и Головин, а потом и молодые петербургские художники, группировавшиеся вокруг «Мира искусства»: Бакст, Бенуа, Билибин. Зимин всегда подчеркивал, что он — продолжатель дела, начатого Мамонтовым, всегда говорил это журналистам, интервьюировавшим его. Каждые пять лет устраивал в театре юбилеи, на которые почетным гостем был приглашаем Савва Иванович Мамонтов. А годом начала Частной оперы Зимин считал 1885-й, и отмечал в 1905 году 20-летие, в 1910—25-летие, в 1915—30-летие оперы.

«Савва Иванович,— вспоминал впоследствии Зимин,— всегда, когда приходил ко мне на спектакль в театр, в антрактах замечал: «Ничего, ничего! На верной дороге стоите и москвичам настоящее искусство показываете!»

Сам Зимин был скромен.

— Кое-что все-таки удалось,— говорил он, несколько смущаясь.— Может быть, хуже, чем у Мамонтова, без его размаха и фантазии, но удалось.

В 1916 году Зимин купил у Мамонтова врубелевскую «Принцессу Грёзу», чтобы украсить этим панно фойе Солодовниковского театра и лишний раз подчеркнуть преемственность своего предприятия.

Не забывал Савву Ивановича и Станиславский, приглашал на генеральные репетиции, на премьеры в Художественный театр. Когда ставили «Снегурочку» — не как оперу, разумеется, а как драму,— и главным декоратором оставался, прошедший мамонтовскую школу Виктор Симов, была устроена экспедиция за крестьянской одеждой, только не в Тульскую губернию, а в Вологодскую. Возможно, это было сделано не без участия Мамонтова: вспомним его письмо к Елизавете Григорьевне, написанное с берегов Двины о городке Красноборске, который был, наверное, столицей Берендея.

Вообще сбор материалов и реалий этнографического или исторического характера прочно вошел в жизнь Художественного театра. Перед постановкой шекспировского «Юлия Цезаря» ездили в Рим,

а перед постановкой «Власти тьмы» — на родину Толстого, в Тульскую губернию. Быт героев горьковского «Дна» изучали в самой натуральной ночлежке Хитрова рынка.

Разумеется, этими внешними примерами сходства не исчерпываются уроки, воспринятые Станиславским у Мамонтова. И не это главное. Главное — традиция театральной правды, подлинности, она продолжала жить и развиваться в Художественном театре.

Когда в 1905 году Станиславский в содружестве с Мейерхольдом организовал экспериментальную новаторскую студию (так называемую Студию на Поварской), Савва Иванович принял самое живое участие в ее работе. Станиславский, подобно Мамонтову, всегда считал, что артисты должны знакомиться со смежными видами искусств, в частности с живописью и скульптурой. И Мамонтов организовал при студии выставку работ молодых художников и скульпторов, постоянно меняя экспозицию.

Еще несколько слов об оперных делах.

«В 1903 году,— пишет в своих театральных воспоминаниях Вс. С. Мамонтов,— Общество любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки затеяло постановку в театре «Эрмитаж» оперы Эспозито «Каморра» и обратилось за помощью к Савве Ивановичу. Старик не вытерпел — опера была написана на его либретто — загорелся и вплотную занялся режиссерской работой.

«Каморра» прошла несколько раз с большим успехом».

Постановка оперы была отмечена прессой. Весьма строгий критик Н. Д. Кашкин очень высоко отозвался о ней. «Оказывается,— писал Кашкин в «Московских ведомостях»,— что при наличии умелого, понимающего дело режиссера русская комическая опера может быть создана немедленно, и этот жанр, не имеющий ничего общего с безобразным чудищем, именуемым русской опереттой, весьма заслуживает внимания.

В комической опере сценическая талантливость и живость едва ли не важнее силы голоса, а тут, вероятно, благодаря режиссеру, веселое оживление царило на сцене».

В 1902 году умер Антокольский. Хоронили его в Петербурге, и Савва Иванович поехал на похороны.

В последние годы отношения с Антокольским были сложные. В 80-е годы Антокольский часто приезжал в Абрамцево, были они с Саввой Ивановичем на «ты», Савва Иванович называл его Мордухом, а Антокольский Савву Ивановича — Шава, чем немало потешал мальчиков, но иначе говорить он не мог, он даже писал «Шуриков» (вместо Суриков).

Антокольский долгие годы был главным наставником и судьей Саввы Ивановича во всем, что касалось скульптуры.

«Помню, какой гордостью переполнились наши детские сердца,— вспоминает Вс. С. Мамонтов,— когда Марк Матвеевич на одной из работ моего отца — барельефе его двоюродной сестры З. Н. Якунчиковой — написал карандашом: «превосходно». Барельеф этот сохранен с упомянутым автографом Антокольского в... Абрамцевском музее».

Однако в 1892 году произошел конфликт — немного досадный — из-за статуи Ермака. Статуя Мамонтову не понравилась. Вс. С. Мамонтов объясняет это падением искусства Антокольского. Это неверно.

Искусство Антокольского осталось на том же уровне, что и в 70-е годы. Но не осталось на том же уровне все русское искусство. Оно шло вперед. А Мамонтов зорко вглядывался в это новое, жадно впитывал его. Вкус этого человека никогда не пребывал в статичном состоянии, и теперь статуя Антокольского показалась ему вчерашним днем. Когда Антокольский услышал отрицательный отзыв о статуе из уст Мамонтова, он был очень огорчен. Какой разговор произошел между ними — неизвестно, но Стасову Антокольский писал: «В Москве я не долго оставался. С Мамонтовым я покончил худым миром: все-таки лучше, чем ссора».

Но когда в 1900 году Поленов обратился к Антокольскому с просьбой подписать письмо от художников к Савве Ивановичу, Антокольский тотчас же ответил: «Я подпишусь обеими руками, только поскорее». Он и сам написал от себя письмо Савве Ивановичу, а Поленову советовал: «Я убежден, что если бы мы все, художники, подали прошение вел. кн. Владимиру Александровичу как своему президенту, прося его ходатайствовать об освобождении Саввы Ивановича, причем выставили, сколько он сделал для нас, художников, следовательно, для искусства, такая просьба, повторяю, имела бы, наверно, свой благоприятный исход. Повторяю еще раз: в этом я почти убежден, и это, конечно, будет со стороны художников очень, очень хорошо... Что же касается до моей подписи, то одолжаю тебе на это обе руки, хотя они мне пока нужны, но для таких дел все можно.

Когда увидишь Елизавету Григорьевну, то скажи ей, что крепко-накрепко целую ей руки, ужасно ее мне жаль».

Летом 1900 года, после освобождения, Савва Иванович уехал в Париж, где была тогда Всемирная выставка, на которой в русском отделе среди картин был выставлен серовский портрет двенадцатилетней Верушки — «Девочки с персиками». Были выставлены майоликовые камины, сделанные в Бутырках, на керамическом заводе

«Абрамцево». Камины получили золотую медаль. Их купило французское правительство.

В Париже Савва Иванович, надо думать, виделся с Антокольским, и дружеские отношения восстановились.

В письме, написанном 1 января 1901 года, Антокольский вспоминает житье-бытье в Риме. «Мы тогда были молоды, беспечны, веселились и радовались... Вспоминается мне еще ваш дом, мое пребывание в нем, ваше гостеприимство, ваши ласки мне, всем, кто бывал у вас...»

Антокольский умер полтора года спустя, 26 июня (9 июля) 1902 года, в Германии.

Хоронили его в Петербурге на Преображенском кладбище. Над могилой говорили речи вице-президент Академии художеств И. И. Толстой, после него В. В. Стасов, потом адвокат О. О. Грузенберг. Четвертым выступал Мамонтов.

«С. И. Мамонтов,— писала газета «Новости»,— сказал, что тридцать лет тому назад организовался кружок лиц, искренне преданных и горячо любящих искусство. Кружок этот в течение долгих лет не распался, а крепко соединился, и участники его совсем сроднились друг с другом. Горе одного было горем всех. Сердце сердцу весть давало. Марк Матвеевич Антокольский был одним из лучших участников кружка,— и С. И. дал обет у открытой могилы великого скульптора, что кружок, несмотря на смерть своей души, был, есть и будет верным своему завету, что несть ни эллина ни иудея».

Приезжал Савва Иванович в Петербург полгода спустя, когда 22 декабря в большом зале Общества поощрения художеств был вечер памяти Антокольского.

Савва Иванович читал там свои воспоминания: «Антокольский в Риме».

Из старых друзей семье Мамонтовых оставались верны, в сущности, трое: Поленов, Васнецов, Серов.

Серова как художника Савва Иванович ставил теперь выше всех питомцев своего гнезда: «Радуюсь за В. А. Серова,— говорил он интервьюеру «Голоса Москвы» и «Русского слова».— Он серьезнее всех, не увлекается мелкими успехами и хочет творить самостоятельно».

Поленов в Москве бывал редко. Здоровье его пошаливало, и он все больше времени проводил в своем Тарусском имении, где Наталья Васильевна создала ему идеальные условия для работы, где его окружала большая семья: пятеро детей, как некогда и у него, у Саввы Ивановича.

В имении Поленовых Савва Иванович был один раз — в 1910 году. Поленов бывал в Москве часто, и всегда они с Саввой Ивanови-

чем виделись и вели долгие откровенные беседы. Поленов был по-настоящему верным другом, родным человеком.

Васнецов, хотя и жил в Москве, редко выходил из своего тихого дома, все время почти проводил в своей мастерской на втором этаже и все писал свои многоаршинные полотна.

В 1896 году он написал в Абрамцеве портрет Верушки. И хотя по живописи портрет этот несравненно ниже серовского, но сама Верушка — ей на портрете уже двадцать один год — так необычайно хороша! И красоту ее, и обаяние, и девическую свежесть Васнецову удалось передать в этом портрете. Верушка в светлом платье с широким поясом на фоне цветов и деревьев. В руке у нее кленовая ветка.

Написав портрет, Васнецов сказал Верушке:

— Портрет будет висеть у Вас в Абрамцеве, но пока будет принадлежать мне. Подарю его вашему жениху.

Верушка вышла замуж 26 января 1903 года за Александра Дмитриевича Самарина, племянника славянофила Юрия Федоровича Самарина, так часто бывавшего в свое время у Аксаковых в Абрамцеве.

«Женитьба моих родителей,— пишет дочь Веры Саввишны Е. А. Чернышева,— была сопряжена с преодолением больших трудностей, так как семьи Мамонтовых и Самариных, обе незаурядные, были представителями не только разных сословий, что в те времена имело большое значение, но и абсолютно разных интересов и убеждений».

Но Александр Дмитриевич Самарин сумел сломить сопротивление семьи. Именно ему и был подарен Васнецовым чудесный портрет Верушки, повешен над письменным столом в кабинете и находился там до самой смерти Александра Дмитриевича, до 1932 года. Сейчас портрет этот находится в Абрамцевском музее.

Е. А. Чернышева пишет, что, несмотря на всю разницу интересов и убеждений семей Мамонтовых и Самариных, «несмотря на все это, моя мать, войдя в круг и семью мужа, завоевала всеобщую любовь».

Больше общего, чем с другими детьми, было теперь у Саввы Ивановича с Сергеем.

Сергей за свои тридцать с небольшим лет прожил довольно насыщенную и пеструю жизнь: учился дома, потом поступил в 3-й класс гимназии, перешел в другую гимназию, учился в училище Мерецкова в Петербурге, потом — в корпусе, окончил Николаевское кавалерийское училище в Петербурге в 1890 году, был произведен в офицеры, но оставил военную службу по болезни и вскоре в Риме женился на разорившейся маркизе Виктории да Пассанно. Женившись,

Сергей стал акционером железнодорожных предприятий отца. В 1904 году у них родился сын, но ребенок прожил недолго.

После краха и смерти ребенка Сергей стал попивать, началась болезнь почек, но он не обращал на это внимания. Он занялся литературой и журналистикой, выпустил сборник стихов и несколько незначительных книг.

Со временем на Бутырках появились новые люди: художники, скульпторы, керамисты: Судейкин, Сапунов, Павел Кузнецов, Матвеев, Бромирский, Букша. Одно время, увлекшись майоликой, часто бывал Головин. В 1904 году побывал на Бутырках Врубель. Ему стало лучше, и врач-психиатр Усольцев поместил его у себя дома, создав условия для работы.

Все время стремились проникнуть на Бутырки Шаляпин с Коровиным. Сначала Савва Иванович видеть их не желал, потом махнул рукой — пусть. И они стали приходить. Хоть и не часто, но все же. Но, допустив к себе Шаляпина и Коровина, Савва Иванович не забывал об их измене Частной опере.

Между тем появление коровинских декораций в Большом театре реакционной прессой было встречено враждебно и рассматривалось как вторжение «декадентства на императорскую сцену». Но постепенно враждебные голоса смолкли и начали все явственнее звучать голоса одобрения: «В стенах Большого театра появилась одухотворенная художественная воля и из отдельных мелочей, по-видимому, стремится теперь создать ту гармонию, которая одна только может подарить зрителю полную иллюзию. Кажется, всем и каждому следовало бы радоваться появившейся живой струе, но не тут-то было. Вышло так, будто в душной комнате, в которой привыкла сидеть тесная компания обывателей, какой-то смельчак вдруг открыл форточку. Чистый воздух клубами ворвался в душную атмосферу и произвел общий переполох. Некоторые из обывателей стали радостно вдыхать здоровое течение, но большинство возмутилось и испугалось простуды. Как же, мол, это так? Сколько лет сидели, сидели, ни о чем не думали и вдруг — беспокойство! — Оно, конечно, душок у нас был тяжеловатый, но ведь, сидя в этом душке, и отцы наши не жаловались, и мы до седых волос дожили, и знакомые к нам хаживали!..

— Уж не «декадентство» ли эта самая открытая форточка?!..

Еще Островский своим знаменитым «жупелом» отметил исключительную склонность русского человека к страшным словам.

А тут подвернулось вдруг особенное прилагательное, которое ко всему можно пристегнуть, что не понимаешь, будь то философская истина или дамская шляпка, и пошел новый жупел по рукам.

Обиднее всего, что эпитет «декадентство» вошел в моду не только у серой, заурядной публики, но проник даже в печать, хотя можно сказать с уверенностью, что объяснить точное его значение сумеют очень немногие, даже из пишущей братии.

Во всяком случае, «модная кличка» меньше всего подходит к новому направлению Большого театра, хотя бы уже по одному тому, что стремление к художественной правде ничего общего с упадком не имеет.

Весь мир признал новое веяние в искусстве жизнеспособным, и на Парижской выставке лучшие из его представителей (в лице Серова, Коровина, Малявина) были удостоены высшей награды» [4].

Так, даже помимо желания Мамонтова, традиции Частной оперы начали проникать на казенную сцену. И нельзя не признать, что проводником этого влияния оказался Коровин.

Что касается обвинений Саввы Ивановича по адресу Шаляпина, то они были более обоснованными, чем в отношении Коровина.

10 января 1910 года газета «Голос Москвы» в статье, посвященной 25-летию Частной оперы, пересказывает отрывок из беседы С. И. Мамонтова с вел. кн. Владимиром Александровичем: «Как-то незадолго до смерти великого князя Владимира Александровича С. И. был принят его высочеством в то время, когда Репин писал с В. К. портрет. Заговорили о Шаляпине, и покойный В. К., чрезвычайно любивший русское искусство... сказал С. И. Мамонтову:

— Ведь вы первый изобрели Шаляпина.

— Шаляпина первый выдумал бог,— ответил С. И.

— Да,— заметил В. К.,— но ведь вы его первый открыли.

— Нет, ваше высочество, он еще до меня служил на императорской Мариинской сцене в Петербурге, с которой он и перешел ко мне на Нижегородскую выставку.

— Но,— горячо воскликнул великий князь,— ведь все-таки вам принадлежит заслуга открытия такого гениального артиста, которого раньше не замечали.

— Позвольте, ваше высочество,— ответил С. И.,— надо прежде условиться в понятии гениальности. Гений делает всегда что-нибудь новое, гений идет вперед, а Шаляпин застыл на «Фаусте», «Мефистофеле», «Псковитянке», «Борисе Годунове».

Окончив пересказывать этот диалог, автор статьи пишет: «С. И. никогда не стесняется высказывать свое мнение. Он ни перед кем не лебезит, ни в ком не заискивает, он и Шаляпину прямо в глаза говорит, что можно дойти до трехтысячных гонораров, но это будет уже не искусство, а лавочка, если не давать каждый раз новое».

Сейчас невозможно определить, когда именно происходил разговор между Саввой Ивановичем и великим князем, но осуждение Ша-

ляпина за то, что, уйдя триумфатором на казенную сцену, он почил на лаврах,— верно, во всяком случае, для некоторого периода.

Только в 1904 году, выступив в партии Демона, Шаляпин показал нечто новое. Три года, проведенные в Частной опере, были беспрерывным движением артиста. Какое-то время в Большом театре Шаляпин существовал на художественный капитал, нажитый в Частной опере. Существует очень обстоятельная рецензия на этот спектакль. Автор ее, человек весьма компетентный,— Ю. Энгель [5]. В рецензии рассказывается то, что мы уже хорошо знаем: как от безвестности на императорской сцене Шаляпин перешел к успеху в Частной опере, как он перешел опять на императорскую сцену, где «слава г. Шаляпина возросла до небывалых размеров, но... рост ее стал опережать самого артиста. И это понятно. Г. Шаляпину в Большом театре долгое время приходилось ограничиваться «повторением задов», то есть повторением тех партий, которые уже созданы были им в Частной опере». «Для развития творческого дарования необходимо прежде всего творить, но для таких «упражнений в творчестве» Большой театр предоставляет мало простору (несравненно меньше, чем частная сцена) уже по одной малоподвижности своего репертуара». «Большой театр давит своей косностью. Понятие творчества предполагает прежде всего нечто новое, самостоятельное, смелое; но могут ли все эти прилагательные рассчитывать на сознательное и деятельное сочувствие со стороны учреждения, по необходимости рутинного, в котором решение важнейших художественных вопросов в конце концов зависит от лиц, далеких от искусства и его истинных интересов».

Переходя далее к детальному анализу исполнения партии Демона, рецензент рассказывает, как были смущены меломаны тем, что «бас намеревается петь баритональную партию — ведь это искажение оперы». Но Шаляпин уже твердо знал, что опера — это не только пение, опера — вид искусства синтетический, и он победил.

«Невозможно перечислить все сцены, где артист был неподражаем или просто хорош,— пришлось бы от ноты до ноты выписать всю партию Демона»,— пишет Энгель.

Из этой рецензии мы узнаем, что замечательно исполняла партию Тамары «г-жа Салина» — та самая Наденька, а теперь, конечно, Надежда Васильевна Салина, которую за двадцать лет до того Савва Иванович вытащил из консерватории и которая первые шаги своего артистического пути сделала на сцене Мамонтовской оперы. Ее тогда, помнится, не щадили критики, обвиняли устроителей оперы в том, что туда набирают безголосых артистов. А вот сейчас она поет на сцене Большого театра такую ответственную партию.

«Декорации г. Коровина явились для Москвы новинкой и, надо сказать, очень интересной».

Здесь критик ошибается — не для Москвы новинка декорации Коровина, а для казенной сцены. Москва увидела их еще в 1885 году.

Вот как заполонила императорскую сцену эстетика «дилетантского» предприятия Мамонтова.

Только, к сожалению, не навсегда. Великая традиция рутины всосала в себя, как болото, всё новое, и со временем опять восторжествовал на сцене унылый «профессионализм».

Еще один аспект жизни Мамонтова в эту пору: судьба дома на Садовой-Спасской.

Вскоре после его ареста все имущество было опечатано. Полтора года спустя корреспондент одной из газет добился разрешения пройти внутрь дома. Картина, представшая перед ним, была ужасающей[6]. «Ледяным погребом веет на входящего в просторный вестибюль злополучного здания, гулко раздаются шаги под заиндевевшими сводами, и невольная робость, точно в присутствии покойника, охватывает душу». Судебные органы, в обязанность которых входило опечатать,— опечатали. Следить за состоянием художественных ценностей не входило ни в чьи обязанности. От мороза потрескались лепные потолки, гипсовые слепки античных статуй. Куски штукатурки и гипса валялись на лестнице. Растрескалась мебель, привезенная из Италии, куски инкрустации, которой была покрыта крышка рояля, высыпались. Заиндевели полотна, и из-под слоя инея еле видны были картины Васнецова, Серова, Поленова, Репина, Коровина, Врубеля. Ноги мраморного Христа опутаны веревкой, а на веревке — сургучная печать. Печати на других статуях, на бронзе, на картинах, на мебели. Толстый слой пыли на врубелевских каминах, сквозь этот слой и не заметна их красота. Журналист даже не говорит о них в своей очень пространной корреспонденции. Зато замечает он такой курьез: в спальне на столе запонки и пенсне — опечатаны; «это тоже движимость, обеспечивающая многомиллионный иск»,— иронически замечает он.

«Тяжелое, похожее на кошмар чувство возбуждает в свежем человеке посещение этой новейшей Помпеи. Не хочется верить в существование сознательного вандализма в просвещенном XX веке. И в душе невольно рождается горячее желание спасти от гибели произведения национального творчества... Если Мамонтов даже и грешен,— из этого все-таки не следует, чтобы художественная коллекция, провинившаяся только тем, что с любовью собиралась им, разделила с ним его тяжелую долю».

Лишь в 1903 году была назначена распродажа. Ушли в Третьяковскую галерею и в Русский музей картины Васнецова «Витязь на распутье», «Ковер-самолет», «Битва русских со скифами». «Христос» Антокольского был куплен Рябушинским. Многие картины попали в частные руки. Именно тогда попал к некоему Баранову серовский «Мазини».

Уцелели лишь огромные врубелевские панно. Они после Нижегородской выставки были привезены в только что купленный на имя дочери дом за Бутырской заставой, где создавался гончарный завод.

Все было продано из дома на Садовой-Спасской: мебель, старинное оружие, статуи. Все...

Таким образом, были покончены счеты еще с чем-то очень важным в прошлой жизни Саввы Ивановича, с одним из символов ее, с домом, который был куплен его отцом. В доме на Садовой-Спасской выросли его дети. В этом доме бывали все художники и почти все артисты, здесь прошла лучшая пора его жизни.

Сейчас этот дом стал его прошлым. И прошлое уходило от него все дальше. Все ощутимей становилась невозможность возврата к нему. Нить за нитью обрывались связи с ним.

Возникали новые связи. Все прочнее оседал он в своем новом гнезде. Керамический завод превращен был в хозяйственное предприятие. Изделия его охотно раскупались и в Москве и в Петербурге. Художник Татевосян организовал торговлю ими даже в Тифлисе. Савва Иванович и сам нередко становился к гончарному кругу — делал вазы, лепил что-нибудь... Звал Ваулина вернуться на завод, но Ваулин отказался. Он обосновался в Миргороде и там организовал керамическое предприятие, побывав в Москве, он увидел, что в художественном отношении завод ничего нового не создал, но и Ваулин не сумел бы сделать то, что по плечу было одному лишь, пожалуй, человеку — Врубелю. А на возвращение Врубеля не было никакой надежды. Савва Иванович в память о Врубеле и о доме на Садовой изготовил маски врубелевских львиц, прикрепил к воротам завода, сделал майоликовые скамьи.

Дом при заводе, в котором жил Савва Иванович, был бревенчатый. Самая большая комната — в два этажа — столовая и приемная одновременно. На уровне второго этажа в комнате был балкончик, дверь на этот балкончик выходила из спальни, помещавшейся на втором этаже.

В спальне Савва Иванович принимал старых друзей; чаще других бывал Поленов, но захаживали и Серов, и Суриков, и Васнецов.

Один мемуарист писал: «Кто попадал жить на Бутырки, тот уже оставался жить там навсегда; они как-то «засасывали» пришельца» [7].

Бутырки не засосали Савву Ивановича, но все же случилось так, что на Бутырках он прожил почти весь остаток своей жизни.

У него подрастали внуки. Всеволод Саввич привозил их к дедушке.

«Поездки к дедушке были для нас праздником,— рассказывала Екатерина Всеволодовна.— Столько интересного было в его доме. И эта огромная комната с балкончиком, какого не было ни у кого, и майоликовые статуэтки в комнатах. И множество статуэток и ваз на складе. Всегда, когда приезжали, дедушка открывал склад и каждому внуку предлагал выбрать то, что нравилось. Как-то стал за гончарный круг, сделал мне вазу. Спросил: «Ну что тебе на этой вазе вылепить? Хочешь — паука?» И сейчас же взял ком глины, вылепил паука с длинными ножками, прилепил к вазе, сказал: «В следующий раз придешь, эта ваза будет тебя дожидаться, обожженная».

Только теперь, перестав суетиться, спешить, Савва Иванович начал оглядываться вокруг, вспоминать, какой была Москва лет сорок-тридцать назад. А какой стала теперь! Больше, конечно, стала. И вверх поползла. Когда-то двухэтажный дом считался большим. Теперь — вот он, «Метрополь», со светленькими майоликовыми плиточками. Какой скандал был из-за врубелевских панно! А теперь они — изразцовые — посреди Москвы, на веки вечные.

Да, жизнь идет вперед. И искусство идет вперед. Давно ли Дягилев просил у него деньги на журнал «Мир искусства», а вот уже журнал окончил свое существование. «Мир искусства» уступил место «Союзу», «Союз» — «36-ти», а вот уже «Голубая роза». «Голубая роза» — это его молодые питомцы: Кузнецов, Сапунов, Судейкин. Потом и того новее — «Бубновый валет», «Ослиный хвост».

Савва Иванович, конечно, постоянный посетитель вернисажей. Художники старых школ возмущаются, критики недоумевают: ну что об этом писать? Написать, что дрянь? А вдруг через несколько лет окажется, что это гениально? Поди угадай! Увидев входящего Савву Ивановича, осторожненько подступают. Старик — он хоть и старик, а какой-то у него глаз такой: ни в ком еще не ошибся. По выставке проносится шепот: «Савва Иванович пришел».

Он ходит по выставке, слушает, что говорят, смотрит. Понимает, что ждут его слова.

— Горячи,— говорит он строго,— да, горячи, что и говорить.— Он хмурится.— Только...— на несколько секунд он умолкает и вдруг выпаливает: — Несомненно талантливые, шельмы.

И все чаще кроме «Савва Иванович пришел» слышится на выставках: «Сергей Саввич пришел». Подпись «С. Мамонтов» сразу сделала его известным человеком. Да, Сережа и талантлив оказал-

ся. Не зря ведь с детских лет и стихи любил, и пьесы вместе с отцом сочинял, и с художниками дружен был.

В 1904 году, когда началась война на Дальнем Востоке, Сергей Саввич отправился в Маньчжурию корреспондентом «Русского слова».

Потом — 1905 год. Сохранился документ, рассказывающий о том, как воспринял Мамонтов события революции: письмо, написанное Поленовым Александре Саввишне через месяц после смерти Саввы Ивановича: «Помню его другую сторону, назову ее политической вдумчивостью и, пожалуй, справедливостью. Это было в дни вооруженного восстания. Я зашел к Лизавете Григорьевне, там были Савва Иванович и Владимир Васильевич *, говорили о статье Горького, где он доказывал, что мы ничего не сделали народу такого, что он мог бы нас благодарить. Савва Иванович всецело обращал это суровое обвинение на себя... «Мы перед народом виноваты»,— говорил он. Но другие старались доказать противоположное» [8].

Разговор этот произошел (согласно дневнику Поленова) 9 декабря 1905 года. Вечером того же дня Савва Иванович председательствовал на заседании Союза деятелей искусств, где обсуждался вопрос о содействии фабричным и деревенским театрам. Сохранилась групповая фотография деятелей союза, на которой Мамонтов и Поленов стоят рядом, обнявшись. Как постарел Савва Иванович за последние годы! И не узнать в этом старике того Мамонтова, которого восемь лет назад писал Врубель. Поленов рядом с Мамонтовым выглядит совсем молодцом, а ведь он моложе Саввы Ивановича всего на два с половиной года. Но, несмотря ни на что, Мамонтов держится отлично. Он еще полон энергии, полон желания работать и жить.

А потом дни пошли по-старому. Савва Иванович большую часть времени отдавал бутырскому заводу: гончарные круги, печи, рецепты поливы...

В 1906 году приехала из Петербурга младшая сестра Татьяны Спиридоновны Любатович — Анюта, а с ней подружка ее — Женечка Решетилова. Они окончили в Петербурге сиротский институт Николая I и должны были учительствовать в Торжке...

Впоследствии Евгения Николаевна Решетилова заняла значительное место в жизни Саввы Ивановича.

В конце декабря 1907 года произошло событие, заслонившее для Саввы Ивановича все остальное: в ночь на 27 декабря умерла Верушка. Молодая, полная сил и обаяния женщина, мать троих детей,

* В. В. Якунчиков — двоюродный брат Елизаветы Григорьевны.

любимица Саввы Ивановича, героиня стольких произведений русской живописи.

Она простудилась, простуда перешла в воспаление легких, и она сгорела за несколько дней.

Письмо Саввы Ивановича к Васнецову, где он пишет об этом горе, свалившемся на голову всей семьи,— потрясает. «Страшный удар судьбы постиг нашу семью. Дочь Вера Самарина в ночь на сегодня скончалась воспалением легких в Москве. Зная твое дружеское сердечное отношение к семье нашей, пишу тебе наскоро. Сейчас сидим на станции и ждем приезда Елизаветы Григорьевны из Абрамцева. Все мы в руках божьих.

Твой *С. Мамонтов*

27 дек. 907» [9]

Давно ли она, Верушка, трехлетней, сидела на коленях Тургенева, давно ли Васнецов написал ее глаза в своей «Аленушке», давно ли Антон Серов, еще молодой и безвестный, написал ее портрет, ставший и его славой и ее славой. Врубель лепил ее египтянкой, писал Снегурочкой. А потом Васнецов — с кленовой веткой, совсем расцветшей девушкой,— и подарил портрет этот жениху ее, Александру Дмитриевичу Самарину, совсем теперь убитому, раздавленному горем, которое еще, кажется, он не постиг в полной мере.

Хоронили Верушку в Абрамцеве, около часовни с телом Дрюши. Будет ли такая же часовня над ее могилкой? Станет ли теперь стараться Васнецов? А Врубель? Врубель в больнице и безнадежен.

Нет Верушки. Только холмик земли. В доме Самариных — портрет Васнецова, в Абрамцеве, у Елизаветы Григорьевны,— портрет Серова «Девочка с персиками». Какое счастливое было время: Верушка была девочкой, объедалась персиками из абрамцевской оранжереи, играла в казаков-разбойников, скакала на своей любимой лошадке.

А что у него, Саввы Мамонтова, остается в Бутырках? Память...

Опять, как и после смерти Дрюши, словно бы осиротела семья Мамонтовых. А Верушка оставила трех детей — трех маленьких внучат — Юшу, Лизу и Сережу. Их взяла к себе Елизавета Григорьевна, с ними забывала иногда свое горе.

Из художников чаще всего навещал Елизавету Григорьевну Серов. Этот с виду строгий, не склонный к проявлениям сентиментальности человек оказался самым сердечным, самым отзывчивым к чужому горю. Да и можно ли сказать здесь — чужое горе. Это было и его горе. «Хорошо помню, как Серов, потрясенный этим,— вспоминал на склоне лет Юрий Александрович Самарин,— навещал нашу бабушку, как удивительно ласково забавлял нас, искусно, как он это умел, вырезал бумажные фигурки зверей!!»

Поленовы, конечно, тоже бывали часто — они ведь родственники, и не зря Елизавета Григорьевна поселилась неподалеку от московской квартиры Поленовых.

А 25 октября 1908 года скоропостижно скончалась Елизавета Григорьевна. Хоронили ее тоже в Абрамцеве, рядом с могилой Верушки. Всего десять месяцев прошло, и опять удар. Опять друзья семьи Мамонтовых оплакивают потерю.

«Похороны ее собрали всю благодарную округу»,— вспоминает Н. В. Поленов. Внучка Саввы Ивановича рассказывает — она была тогда еще маленькой девочкой,— что ярче всех запечатлелся в ее памяти Серов, горько плакавший над гробом Елизаветы Григорьевны. Когда его попросили нарисовать Елизавету Григорьевну в гробу, он долго всматривался в ее лицо и потом сказал сокрушенно: «Нет, не могу».

В конце марта 1910 года Савва Иванович поехал на юг, в Ниццу, где жила в это время Александра Саввишна с детьми Верушки. Из Ниццы — в Италию, в Неаполь.

Был на Капри у Горького. С Горьким Мамонтов познакомился в сентябре 1900 года у Станиславского. Инициатором знакомства был Горький. Станиславский писал Мамонтову 27 сентября: «У меня к Вам просьба. Вами интересуется очень Горький (писатель), который будет у меня завтра обедать.

Не соберетесь ли Вы?

Мы всей компанией отправляемся в наш театр смотреть «Грозного». Может быть, и Вы присоединитесь к нам».

О том, что знакомство состоялось, Горький сообщал в письме к Чехову. О посещении Мамонтовым Капри Горький пишет в своих воспоминаниях о Гарине-Михайловском: «Савва Мамонтов, строитель Северной дороги, будучи на Капри уже после смерти Н. Г. *, вспомнил о нем такими словами:

«Талантлив был, во все стороны талантлив. Даже инженерскую тужурку свою талантливо носил... А Мамонтов хорошо чувствовал талантливых людей,— добавляет Горький,— всю жизнь прожил среди них...» И тут же ставит в заслугу Мамонтову то, что он поддержал Шаляпина, Васнецова, Врубеля.

Отдохнув, поправив здоровье, Савва Иванович опять зарядился энергией. Остановился в Берлине, начал вести переговоры о строительстве железной дороги. «Я здесь верчусь среди финансистов и веду переговоры об осуществлении жел. дороги,— пишет он на обо-

* Н. Г.— Николай Георгиевич (Гарин-Михайловский).

роте своей фотокарточки своему другу Е. Н. Решетиловой.— Веселого мало, да и вопрос не в веселье, а в деле».

Это пишет человек, которому без малого семьдесят.

В России он не раз пытался начать новое дело, но все неудачно. Однажды ему предложил заняться железнодорожным строительством Витте. Это предложение Савва Иванович отверг. Как-то встретился с Владимиром Сергеевичем Алексеевым, братом Станиславского. Тот побывал в Средней Азии, затащил Савву Ивановича к себе, угощал необычайным виноградом, чарджуйскими дынями. Савва Иванович загорелся желанием построить дорогу на юг, в Туркестан, как тогда называли этот край. Ездил в Петербург, хлопотал, но ничего не получилось. Ничего не получилось и в Берлине.

В конце лета он был уже в Москве. Опять жизнь потекла медленно, размеренно. Впрочем, бутырский завод работал исправно, хотя молодежи там уже не было. Все разбрелись — кто куда. Постоянными посетителями были скульптор Букша, художник Тупицын. Вот и все. Из старых друзей только Поленов приходил.

12 января 1912 года Мамонтов пишет Решетиловой: «На днях был торжественный юбилей знаменитой актрисы Федотовой. Собралась вся интеллигентная Москва приветствовать старуху. Много было адресов и речей. В конце вышел я и был неожиданно встречен энергичными и продолжительными аплодисментами всей залы. Значит, Москва меня любит, это хорошо».

А через год, в феврале 1913 года, событие печальное: «Понес я очень тяжелую утрату — умер мой младший внук Сережа Самарин, которого я очень любил».

Опять похороны в Абрамцеве. Сережу похоронили около Верушки, в ногах у нее.

Зиму Савва Иванович прокашлял, все собирался лечиться. «Надо заняться здоровьем, иначе скоро уйду в Елисейские поля». Врач советовал принимать йод, уехать на юг. Савва Иванович все собирался, но потом становилось легче, и он оставался в Москве.

Весной 1914 года во флигеле при заводе поселился Сергей Саввич со своей женой.

Сережа занялся садом, цветником; Савва Иванович радовался: летом будут цветы. Цветы летом действительно были. Сережа много работал: писал, иногда диктовал машинистке.

А потом все оборвалось. Началась война. Сергей Саввич был мобилизован и отправлен в Варшаву. Опять, как десять лет назад, он стал военным корреспондентом.

В середине августа Александра Саввишна начала устраивать лазарет. Было получено разрешение, и 31 августа Савва Иванович писал Евгении Николаевне Решетиловой о том, что она могла бы

поступить работать в этот лазарет: «Если Вас интересует предложение Александры Саввишны, то я посоветовал бы Вам поспешить приехать в Москву, потому что устройство лазарета не терпит отлагательств».

Так и получилось, что Евгения Николаевна покинула опостылевший ей Торжок, где она учительствовала, и переехала в Москву, поселилась на Бутырке.

1915 год был для Саввы Ивановича очень тяжелым. Умер Сережа от болезни почек.

Хоронили его в Москве, и в журнале [10] была помещена фотография: Савва Иванович Мамонтов у могилы Сергея Саввича.

Несчастный, больной, одинокий старик...

Он рад был теперь каждому живому человеку. Приходил ли Букша или Тупицын, приезжал ли Эспозито, который работал в провинции, все было приятно.

И молодая, милая, совсем не требовательная Евгения Николаевна Решетилова заняла очень заметное место в его жизни.

Война самым неожиданным образом напомнила русской общественности о Савве Ивановиче Мамонтове.

Россия оказалась отрезанной от своих союзников. Германия, Австро-Венгрия, Турция сделали невозможной сухопутную связь с Францией, Италией, Англией. И вот здесь началась интенсивная разработка богатств Донецкого бассейна, куда выстроил в свое время железную дорогу Мамонтов. Товары, которых так недоставало в России, приходили через Архангельск; и опять-таки железную дорогу туда построил Мамонтов. Срочно дотянули начатую им дорогу на Мурман. Дорога вышла к морю, к Екатерининской гавани, куда в 1896 году ездил Мамонтов с Витте и куда он не успел из-за краха сам достроить железнодорожный путь. В 1915 году у Екатерининской гавани был создан морской порт и заложен город Мурманск. 22 мая 1915 года в газете «Русское слово» появилась статья Дорошевича «Русский человек»,— статья, в которой напоминалось о том, какое значение возымели теперь былые дела того, кто вот уже полтора десятилетия отстранен от активной жизни, над кем учинена была такая жестокая несправедливость.

«Два колодца, в которые очень много плевали, пригодились,— писал Дорошевич об Архангельске и Донецком бассейне.— Интересно, что и Донецкой и Архангельской дорогой мы обязаны одному и тому же человеку. «Мечтателю» и «Затейнику», которому очень много в свое время доставалось за ту и за другую «бесполезные» дороги — С. И. Мамонтову. Когда в 1875 году он «затеял» Донецкую

каменноугольную дорогу, протесты понеслись со всех сторон. «Бесполезная затея». Лесов было сколько угодно. Топи — не хочу. «Дорога будет бездоходная». «Не дело». «Пойдет по пустынным местам». Но он был упрям. Слава богу, что есть еще на свете упрямые люди. И не все еще превратились в мягкую слякоть, дрожащую перед чужим благоразумием. Когда С. И. Мамонтов на нашей памяти «затеял» Архангельскую дорогу, поднялся хохот и возмущение. Было единогласно решено, что он собирается строить дорогу — вопреки здравому смыслу. Возить клюкву и морошку? У «упрямого» человека выторговывали: хоть узкоколейку построить. И вот теперь мы живем благодаря двум мамонтовским «затеям». «Бесполезное» оказалось необходимым. Что это было? Какое-то изумительное предвидение? Что надо на всякий случай? Застраховаться? Какая-то гениальная прозорливость? Или просто — случай?

Но все-таки два изумительных случая случайно случились с этим человеком. Построить две железные дороги, которые оказались родине самыми необходимыми в самую трудную годину. Это тот самый Мамонтов, которого разорили, которого держали в «Каменщиках», которого судили. Оправдали. А на следующий день к которому многие из его присяжных явились с визитом: засвидетельствовать свое почтение подсудимому.

Я помню этот суд. Было тяжко. Было легко и была духота. Недели две с лишним сидели мы в Митрофаньевском зале. Звон кремлевских колоколов прерывал заседание. Мешал. Словно не давал совершиться этому суду. Как над связанными, смеялся над подсудимыми гражданский истец казны: «Г. Мамонтов «оживил» Север? Он все прикрывает патриотизмом». И вот сейчас — то, что... казалось пустыми затеями, то в 1915-м оказалось самым жизненным, самым насущным государственным предприятием. С. И. Мамонтов думал 40 лет тому назад, 20 лет тому назад. Мы узнали об этом только теперь. Какой счастливый «случай». Каких два счастливых «случая»!

И как с благодарностью не вспомнить сейчас «Мечтателя», «Затейника», «московского Медичи», «упрямого» старика С. И. Мамонтова. Он должен чувствовать себя теперь счастливым. Он помог родине в трудный год. Есть пословица у нас: кого люблю, того и бью. Должно быть, мы очень «любим» наших выдающихся людей. Потому что бьем мы их без всякого милосердия».

Окончился 1915 год, наступил 1916-й. Война все продолжалась, и не видно было ей конца.

Лишенный каких бы то ни было перспектив активной деятельности, Савва Иванович старел катастрофически.

В те годы не было так распространено слово «склероз». Но это был именно склероз. Он все чаще жаловался на слабеющую память и на общую слабость. Бронхит накинулся на него осенью с новой силой. Он задыхался. Он стал плохо воспринимать окружающее.

В феврале 1917 года произошла революция. Отрекся от престола царь Николай II.

Что должен был чувствовать он, родившийся еще при Николае I, переживший Александра II и Александра III? Что должен был чувствовать он, который сознательным уже человеком был знаком с декабристами?

Но он никак не реагировал на события. В начале лета продан был гончарный завод «Абрамцево», и Савва Иванович с Решетиловой перебрались в настоящее Абрамцево.

Только один человек из свидетелей былой абрамцевской жизни оказался рядом. Это был Нестеров, который Савву Ивановича недолюбливал и которого Савва Иванович недолюбливал. Но сейчас это было ему безразлично...

Осенью он перебрался в Москву, поселился вместе с Евгенией Николаевной в небольшой квартире на углу Спиридоньевки и Спиридоньевского переулка, неподалеку от дома, где сейчас жил муж Верушки — Александр Дмитриевич Самарин. Жил бобылем. Дети были в Абрамцеве у Александры Саввишны, сам он даже не думал о втором браке.

Когда Савва Иванович с Евгенией Николаевной приходили к нему (на более далекие расстояния Савва Иванович не отваживался), они всегда находили Александра Дмитриевича в кабинете у стола, над которым висел васнецовский портрет Верушки.

В конце осени происходили великие события. Революция. Но Савва Иванович уже осмысленно ничего не мог воспринимать. С начала зимы он совсем почти перестал выходить. К нему и к Евгении Николаевне приходил только Малинин с женой, приводил свою маленькую дочь Маринку *.

А зима была холодная и голодная. Евгения Николаевна пошла работать в полевой стан воздушного флота. У Саввы Ивановича склероз обострялся с каждым днем. Как-то пришла Любатович. Он не узнал ее. Не узнал Александру Саввишну.

И как ни берегся, в феврале, совсем на исходе зимы, простудился. Понял: это конец. И испугался страшно. Умирать он не хотел. Но болезнь не отпускала. Это был уже не бронхит, а крупозное воспаление легких. Он мучился, задыхался, несколько дней был в беспамятстве.

* Впоследствии известная летчица Марина Раскова.

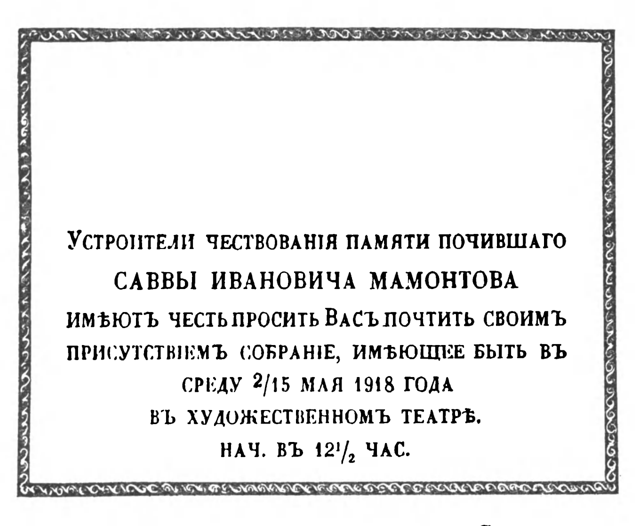
24 марта (6 апреля) 1918 года он умер.

Похороны были скромные. Гроб с телом привезли на Ярославский вокзал.

Рабочий-железнодорожник, рассказывает внучка Саввы Ивановича, спросил, кого хоронят. Узнав, что Мамонтова, снял шапку, а потом сказал: «Эх, буржуи, такого человека похоронить не можете как следует».

Гроб отвезли в Абрамцево, и тело было предано земле в часовне рядом с могилой Дрюши.

В сороковой день кончины Саввы Ивановича состоялось собрание, посвященное его памяти, в Художественном театре.


Устроители чествованія памяти почившаго
Саввы Ивановича Мамонтова
имѣютъ честь просить Васъ почтить своимъ
присутствіемъ собраніе, имѣющее быть въ
среду 2/15 мая 1918 года
въ Художественномъ театрѣ.
Нач. въ 12½ час.

Открыла собрание Надежда Васильевна Салина, как некогда она же начала первый спектакль в Мамонтовской опере.

Выступали с докладами о значении Мамонтова в театральном деле и в искусстве Голубов, Нелидов, Бондаренко. Прочел свои воспоминания Виктор Михайлович Васнецов. Москвин прочел воспоминания Станиславского, который сам не мог прийти из-за болезни. Александра Александровна Яблочкина прочитала письмо Василия Дмитриевича Поленова. Свои воспоминания прочел старый и верный друг Михаил Дмитриевич Малинин. Было еще много выступлений. В 5 часов вечера присутствовавшие разошлись...

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПРИМЕЧАНИЯ

ГЛАВА I

[1] С. И. Мамонтов. Мое детство.— ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 13, л. 1.

[2] Там же.

[3] Вс. С. Мамонтов. Частная опера Саввы Ивановича Мамонтова. (Рукопись. Принадлежит дочери Вс. С. Мамонтова Екатерине Всеволодовне Щельцыной.) В дальнейшем ссылки на эту рукопись — в тексте.

[4] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 13, л. 2.

[5] С. И. Мамонтов. Мой дневник.— ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 11, л. 2 об.

[6] Там же, л. 7.

[7] Там же.

[8] Там же, л. 6.

[9] Там же, л. 7 об.

[10] Там же, лл. 8 об., 9 об., 10, 10 об.

[11] Там же, л. 10 об.

[12] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 13, л. 6.

[13] Там же, лл. 6, 7.

[14] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 352, лл. 11, 12.
Продолжение письма не сохранилось.

[15] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 133А, л. 23.

[16] Там же, л. 39.

[17] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 2, л. 31.

[18] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 133А, л. 44 об.

[19] Выписка из церковной книги на обороте метрического свидетельства Саввы Ивановича Мамонтова — ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 1. Та же запись на обороте метрического свидетельства Елизаветы Григорьевны Сапожниковой.— ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 311, л. 6.

[20] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 12, л. 6.

ГЛАВА II

[1] Записки Елизаветы Григорьевны Мамонтовой.— ЦГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 312, л 62 об.

[2] Там же, л. 61 об.

[3] Там же, лл. 67 об., 68.

[4] Там же, л. 68 об.

[5] Там же, л. 73.

[6] Там же, л. 74 об.

[7] Там же.

[8] Там же, л. 73.

[9] Там же, л. 80.

[10] Там же, л. 100.

[11] Там же, л. 101.

[12] Там же, л. 103 об.

[13] Там же, л. 151.

[14] Там же, л. 152.

[15] Там же, лл. 162, 163.

[16] Там же, л. 164.

[17] Рисунки для альбома были заказаны кроме Васнецова Репину, Крамскому, Поленову, Ярошенко, Маковскому, Шишкину, Куинджи. Альбом вышел в свет в 1880 году.

Репин писал о нем своему академическому учителю П. П. Чистякову: «...следует сказать об альбоме, который заказал Мамонтов русским художникам. Альбом выходит очень хорош и интересен, таких альбомов еще не бывало».

[18] «Репин. Художественное наследство», т. 1, Изд-во Академии наук СССР, М.—Л., 1948, стр. 228.

[19] Репин часто ставил даты на своих произведениях позже написания, на рисунке Серова дата определенная: «21 августа 1879 года».

[20] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 14, лл. 3, 3 об.

[21] Там же, л. 4.

[22] Там же.

[23] Там же, лл. 4—16 об.

[24] В. С. Мамонтов, Репин и семья Мамонтовых,— «Репин. Художественное наследство», М.—Л., 1949, стр. 46—48.

[25] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 14, л. 20 об. (запись 17 августа).

ГЛАВА III

[1] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 301, л. 3.

[2] Архив ЦТМ, № 229240 (С. И. Мамонтов: «Записка о Тифлисской опере»).

[3] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 11, л. 9 (запись от 25 января 1858 г.).

[4] Неологизм «бабец» был произнесен впервые Суриковым. Вс. С. Мамонтов так рассказывает об этом в «Воспоминаниях о русских художниках» (отрывок этот не включен ни в одно издание этой книги): Суриков «прозвал одну из танцовщиц, лихо отхватывающую мужскую пляску, «бабцом». Это крылатое слово В[асилия] И[вановича] — «бабец» — с той поры вошло в обиход нашей разговорной речи для обозначения мужеподобной женщины».

[5] Из рабог Серова, отражающих события, связанные с первыми годами Мамонтовской оперы, пожалуй, самая интересная та, которую он сделал в 1885 году по приезде из Мюнхена, куда ездил с матерью. Рисунок помечен: «29 августа, Абрамцево. Савва Иванович сидел и переводил «Karmen».

[6] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 326, лл. 21, 22.

[7] Там же, л. 25.

[8] Журн. «Искусство», 1965, № 3, стр. 63—64.

[9] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 326, л. 13.

[10] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 24, л. 10 об.

[11] Там же, л. 11.

[12] Там же, л. 11 об.

[13] Там же, л. 20 об.

[14] Там же.

[15] Дочь Веры Саввишны, Е. А. Чернышева, пишет: «В семье Мамонтовых очень любили подтрунивать, шутить, острить и иногда довольно смело и остро вышучивать; этим отличались не только Савва Иванович, но и Всеволод Саввич и моя мать. Остроухов был крайне самолюбив и обидчив. Общаясь с Елизаветой Григорьевной, он не подвергался опасности насмешек, ей это было чуждо».

[16] Остроухов после знакомства в Киеве с Врубелем писал Васнецову: «Врубелю скажите, что надеюсь скоро видеться с ним в Москве, до сих пор не могу забыть его эскизов — что бы ему догадаться обогатить одним из них мою коллекцию? Как это ему до сих пор в голову не пришло?» (Письмо от 16 февраля 1887 года.)

[17] К. Коровин, Врубель.— Газ. «Возрождение», Париж, 1936, 2 февраля.

[18] Где был в это время Врубель, установить сейчас невозможно. Есть основания считать, что он ездил с Саввой Ивановичем в Париж.

[19] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 310, л. 20 об.

[20] Там же, лл. 22, 22 об.

[21] Там же, л. 22.

[22] Там же, л. 24.

[23] Там же, л. 21.

[24] С этой выставки Третьяков купил (кажется, впервые) работу Коровина, о чем письмо С. И. Мамонтова — П. М. Третьякову: «Посылаю Вам, дорогой Павел Михайлович, приобретенный Вами этюд К. Коровина. Сто рублей, присланные Вами, я получил, но расписки Коровина сейчас прислать не могу, так как его нет дома.
Да хранит Вас бог.
Преданный Вам *С. Мамонтов»*.

[25] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 84, лл. 2, 3.

[26] В письме Мамонтову Врубель писал: «Многоуважаемый Савва Иванович, сейчас только получил письмо от Шехтеля, из которого узнал, что

Ваши хлопоты с моими панно продолжаются. Стало быть, их печальная Одиссея не кончилась? Государю не понравилось...»

[27] Рассказывая об этом эпизоде, племянник Саввы Ивановича, Платон Николаевич Мамонтов, пишет: «Даже много лет спустя дядя Савва не мог спокойно об этом говорить».— ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4, л. 120.

[28] А. Н. Филиппов, Кустарная промышленность в экспонатах нижегородской выставки. М., 1896.

[29] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 2, ед. хр. 4, л. 162.

[30] Под «цветным стеклом» автор, видно, подразумевает цветные изразцы работы Врубеля, из которых были сложены камины в доме Мамонтова.

[31] Стенограмма доклада И. Е. Бондаренко на вечере, посвященном столетию со дня рождения С. И. Мамонтова, в кабинете музыкального театра ВТО 7 апреля 1942 г.— ЦГАЛИ, ф. 794, оп. 1, ед. хр. 24, л. 9.

[32] Цит. по рукописи Вс. С. Мамонтова: «Частная опера Саввы Ивановича Мамонтова».

[33] Там же.

ГЛАВА IV

[1] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 42, л. 1.

[2] ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 24, лл. 10 об., 11.

[3] Заметка из «Русского слова»: «Болезнь К. А. Коровина. Известный художник К. А. Коровин заболел и находится в настоящее время в лечебнице д-ра Майкова. Болезнь на нервной почве».

[4] Матов, Новшества Большого театра.— «Новости дня», 1901, 11/XII, № 6645 (Матов — псевдоним С. С. Мамонтова).

[5] «Русские ведомости», 1904, 20 января.

[6] В. Г., Помпея в Москве. Газетная вырезка с этой статьей сохранилась в Мамонтовском архиве.— ЦГАЛИ, ф. 799, оп. 1, ед. хр. 399, л. 1.

[7] П. И. Богатырев, Московская старина.— Сб. «Ушедшая Москва», М., 1964, стр. 103.

[8] Архив ЦТМ, 299, 235.

[9] Архив ГТГ, 66/94.

[10] «Рампа и жизнь», 1915, № 33.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

29. В столовой дома на Садовой-Спасской. Фото. 1885.
30. Дом в Абрамцеве. Фото. 1901.
31. Группа в Абрамцеве (сидят: В. А. Серов, И. С. Остроухов; стоят: С. С. Мамонтов, М. А. Мамонтов, Ю. А. Мамонтов). Фото. 1888.
32. В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887. Масло. ГТГ.
33. В. А. Серов. Зима в Абрамцеве. 1886. Масло. ГТГ.
34. М. А. Врубель. Автопортрет. 1904. Уголь, сангина.
35. В. А. Серов. Автопортрет. 1885. Рисунок. ГТГ.
36. И. Е. Репин. С. И. Мамонтов. 1879. Рисунок. Музей «Абрамцево».
37. К. А. Коровин. Северное сияние. Гаммерфест. 1894. Масло. ГТГ.
38. В. М. Васнецов. Алеша Попович (фрагмент картины «Богатыри»). 1891. ГТГ.
39. С. И. Мамонтов, К. А. Коровин и другие в салон-вагоне С. И. Мамонтова. Фото. 1890-е гг.
40. Павильон «Крайний Север» на Нижегородской выставке. Фото. 1896. Музей «Абрамцево».
41. В. С. Мамонтова и О. Н. Алябьева (племянница С. И. Мамонтова) в павильоне «Крайний Север». Фото. 1896.
42. М. А. Врубель. Печь-лежанка в Абрамцеве. 1890-е гг. Майолика.
43. М. А. Врубель. Купава. 1890-е гг. Майолика.
44. В. Д. Поленов. С. И. Мамонтов и П. А. Спиро у рояля. 1882. Масло. Музей «Абрамцево».
45. К. А. Коровин. Абрамцево. 1892. Масло. Музей «Абрамцево».
46. М. А. Врубель. Сидящий демон. 1891. Масло. ГТГ.
47. М. А. Врубель. В. С. Мамонтов. 1890—1891. Рисунок.
48. С. И. Мамонтов. Портрет В. М. Васнецова. 1883. Гипс. Музей «Абрамцево».
49. С. И. Мамонтов. Портрет В. Д. Поленова. 1883. Гипс. Музей «Абрамцево».
50. В. Д. Поленов. Обложка к «Хронике нашего художественного кружка», 1894.
51. В. М. Васнецов. Афиша к любительской постановке «Черный тюрбан». 1884. Музей «Абрамцево».
52. К. А. Коровин. Эскиз костюма к постановке «Аленький цветочек».
53. В. А. Серов. Ферраши. Набросок мизансцены к «Черному тюрбану». 1884. Музей «Абрамцево».
54. И. Е. Репин. Портрет В. Д. Поленова. 1877. Масло. ГТГ.
55. В. А. Серов. Портрет К. А. Коровина. 1891. Масло. ГТГ.
56. К. А. Коровин. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1921. Масло. ГТГ.
57. Ф. И. Шаляпин и И. Торнаги. Фото. 1897.
58. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка». Фото. 1896.

59. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере «Псковитянка». Фото. 1896.
60. Н. И. Забела-Врубель в роли Снегурочки в опере «Снегурочка». Фото. 1898.
61. Н. И. Забела-Врубель в роли Волховы в опере «Садко». Фото. 1898.
62. В. М. Васнецов. Эскиз декорации к постановке «Алая роза» 1883.
63. К. А. Коровин. Эскиз костюма к постановке «Аленький цветочек». 1883.
64. С. И. Мамонтов и В. М. Васнецов в Абрамцеве. Фото. 1912.
65. В. М. Васнецов. Дубовая роща в Абрамцеве. 1881. Масло. Музей «Абрамцево».
66. С. И. Мамонтов в Абрамцеве. Фото. 1912.
67. С. И. Мамонтов и В. Д. Поленов в усадьбе В. Д. Поленова. Фото. 1902.
68. С. И. Мамонтов с внуком Андреем и сыном С. С. Мамонтовым. Фото. 1914.
69. К. А. Коровин. Флоренция (на переднем плане С. И. Мамонтов). 1888. Масло.
70. С. И. Мамонтов у себя в кабинете. Хутор на Бутырках. Фото. 1912.
71. С. И. Мамонтов в керамической мастерской. Хутор на Бутырках. Фото. 1910—1912.
72. С. И. Мамонтов с дочерью А. С. Мамонтовой. Хутор на Бутырках. Фото. 1910—1912.
73. С. И. Мамонтов. Хутор на Бутырках. Фото. 1910—1912.
74. С. И. Мамонтов в скульптурной мастерской. Хутор на Бутырках. Фото. 1910.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Копшицер Марк Исаевич

САВВА МАМОНТОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Н. Ф. Шанина
Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин
Художественный редактор Л. А. Иванова
Технический редактор Н. И. Новожилова
Корректоры Е. М. Станкевич
и Т. В. Кудрявцева

А04000. Сдано в набор 8/IX 1971 г. Подп. в печ. 15/V 1972 г. Формат издания $60 \times 84^{1}/_{16}$. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. печ. л. 17,786. Уч.-изд. л. 19,901. Тираж 50 000 экз. Изд. № 711. Издательство «Искусство». Москва, К-51, Цветной бульвар, 25. Заказ № 2358.

Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, М-54, Валовая, 28. Цена 1 р. 84 к.

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

ВЫШЛИ В СВЕТ

Р. БЕНЬЯШ. ПЕЛАГЕЯ СТРЕПЕТОВА.
Л. ВАГНЕР и Н. ГРИГОРОВИЧ. И. К. АЙВАЗОВСКИЙ.
Н. ВЕЛЕХОВА, ОХЛОПКОВ.
Д. ВЕЙС. ОГЮСТ РОДЕН.
В. ВИЛЕНКИН. МОДИЛЬЯНИ.
В. ГРОМОВ. МИХАИЛ ЧЕХОВ.
А. ДЖИВЕЛЕГОВ. ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ.
С. КАРА. ВАРЛАМОВ.
М. КОПШИЦЕР. ВАЛЕНТИН СЕРОВ.
К. КУЛИКОВА. Л. НИКУЛИНА-КОСИЦКАЯ.
Б. ЛЬВОВ-АНОХИН. ГАЛИНА УЛАНОВА.
С. ЛЬВОВ. ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ.
М. МАРКЕ. АЛЬБЕР МАРКЕ.
А. ПЕРРЮШО. ТУЛУЗ-ЛОТРЕК.
В. ПОРУДАМИНСКИЙ. НИКОЛАЙ ГЕ.
Ж. РЕНУАР. ОГЮСТ РЕНУАР.
Ю. РЫБАКОВА. КОМИССАРЖЕВСКАЯ.
А. ТАЛАНОВ. БРАТЬЯ ДУРОВЫ.
Е. ФИНКЕЛЬШТЕЙН. ФРЕДЕРИК-ЛЕМЕТР.
Ч. САЛЬВИНИ. ТОММАЗО САЛЬВИНИ.
К. ЧУКОВСКИЙ. ИЛЬЯ РЕПИН.
Т. ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК. ЕРМОЛОВА.
Х. ПИРСОН. ШОУ.
Д. ЖУКОВ. НУШИЧ.

ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

Г. ШМИТТ. РЕМБРАНДТ.

А. АВЕРМАТЕ. РУБЕНС.

М. АРЛАЗОРОВ. ЯКОВ ПРОТАЗАНОВ.

О. ВОРОНОВА. МУХИНА.

А. ДЕЙЧ. ТАЛЬМА.

А. КАМЕНСКИЙ. КОНЕНКОВ.

А. КАРАГАНОВ. ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН.

И. КАРЕТНИКОВА. СИКЕЙРОС.

А. КЛИНЧИН. РЫБАКОВ.

А. ЛЕБЕДЕВ и А. СОЛОДОВНИКОВ. ВЛАДИМИР СТАСОВ.

Н. МОЛЕВА. НИКИТИН

А. ОБРАЗЦОВА. СТЕЛЛА ПАТРИК КЭМПБЕЛЛ.

Е. ПОЛЯКОВА. РЕРИХ.

В. ПОРУДАМИНСКИЙ. И. КРАМСКОЙ.

Ф. РАХЛИК. ИНДРЖИХ МОШНА.

О. СИНЬОРЕЛЛИ. ДУЗЕ.

И. СОЛОВЬЕВА и В. ШИТОВА. Э. ГРАБАРЬ.

Р. СТЕНЕРСЕН. ЭДВАРД МУНК.

А. ТУРКОВ. ЛЕВИТАН.

В. ШКЛОВСКИЙ. ЭЙЗЕНШТЕЙН.

Р. ЭСКОЛЬЕ. О. ДОМЬЕ.

